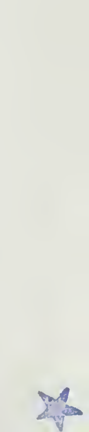

U d'/of OTTAWA
39003004826961



INDEX LECTIONUM

QUÆ IN

UNIVERSITATE FRIBURGENSI

PER MENSES ÆSTIVOS ANNI MDCCCXCII

INDE A DIE III. MAII HABEBUNTUR

PRÆMITTITUR

J. J. BERTHIER commentatio cui titulus :
La Porte de Sainte-Sabine à Rome.



FRIBURGI HELVETIORUM

TYPIS CONSOCIATIONIS SANCTI PAULI

1892





LA PORTE DE SAINTE-SABINE

IOANNI · BAPTISTÆ

DE · ROSSI

SACRARVM · ANTIQVITATVM

INVESTIGATORI

INTER · OMNES · PRINCIPI

LXX · ÆTATIS · SVÆ · ANNVM

FELICITER · AGENTI

S

PRÉFACE

Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire de l'Aventin à Rome, on y trouve le culte de Jana ou Diana. Il y avait été implanté par les Sabins, longtemps avant que Servius Tullius y dédiât un temple à cette Déesse. Le sanctuaire s'élevait sur la cîme de la montagne, alors plus rocheuse et plus abrupte qu'aujourd'hui, là même où le courant électrique, en certains jours d'orage, faisait briller une étincelle à l'extrémité de la lance des soldats. C'est là que Numa pratiqua l'art fulgural, et mérita cet éloge que fit de lui Manilius :

Eripuit cœlo fulmen, viresque tonandi [1].

Servius Tullius eut la pensée de populariser le culte de Diane dans un but politique, non moins que dans un but religieux. Il crut que Diane Aventine pouvait être un centre d'union entre les diverses peuplades du Latium, comme la Diane d'Ephèse l'avait été pour les villes d'Ionie. Un temple fut donc élevé à

[1] Chacun sait que Turgot a imité ce vers en l'honneur de Franklin :

Eripuit cœlo fulmen, sceptrumque tyrannis.

Sur l'histoire de l'Aventin, voir Ampère, *Histoire romaine à Rome*, I, pp. 426, seqq.

frais communs, et s'appela le « Temple commun ». Il fut achevé l'an 198 de Rome, et dédié le 13 août de la même année.

Au milieu du temple s'élevait un cippe en bronze, sur lequel était gravé le traité d'alliance [1].

Ce sanctuaire resta célèbre, non moins que le temple de Junon, construit à quelque distance de là.

Nous raconterons ailleurs l'histoire de l'un et de l'autre : il nous suffira de rappeler ici que le temple de Diane fut reconstruit au temps et sur les conseils d'Auguste par un certain Lucius. La colonnade du nouvel édifice en fut admirée au point, dit-on, qu'elle valut à Lucius le surnom de Cornificius.

A deux pas s'élevait le temple de Junon Regina, construit et dédié l'an 395 de Rome par Camille, à raison d'un vœu qu'il avait fait quatre ans auparavant au siège de Veïes, s'engageant à transporter dans Rome la statue en bois de la déesse, si longtemps vénérée dans la vieille cité étrusque. Ce temple fut refait par l'empereur Auguste, et sous cette dernière forme, il dura jusqu'à l'arrivée des Wisigoths en 410. Alaric entre alors dans Rome, châtie, d'après les vieilles statistiques, ces 3.000.000 de tyrans ou d'esclaves, chasse leurs 3.000 danseuses, brise les 37 portes de la ville, remplit de ses barbares les 8 camps de Rome, ses 17 places ; rompt les 19 aqueducs, profane les 1352 fontaines, les 2 capitoles, les 224 temples, les

[1] Ce cippe fut conservé apparemment jusqu'à la ruine du temple. Qui sait s'il n'existe pas encore dans les ruines inexplorées, et si on ne l'y retrouvera pas un jour, comme en 1722 on y retrouvait l'antique statue de Diane ?

14 bois sacrés, les 17 basiliques, les 29 bibliothèques, les 8 cirques, les 2 amphithéatres, les 10 arènes, les 16 thermes publics, les 856 bains, les 1.680 palais : tout en respectant les chrétiens et leurs temples.

L'Aventin n'est point épargné, les temples de Diane et de Junon sont renversés.

Alaric se retire, et Pierre d'Illyrie fonde la basilique de Sainte-Sabine sur l'emplacement des deux sanctuaires païens, et emploie les débris de celui de Diane pour le temple chrétien.

Dès la première heure, le christianisme avait fait des prosélytes sur l'Aventin. Saint Jérôme en particulier y avait organisé la vie d'austérités et d'études que l'on sait pour ses illustres et saintes pénitentes.

Nous avons peu de renseignements sur Pierre d'Illyrie. Ils sont contenus dans une inscription antique, et dans quelques mots du *Liber Pontificalis*.

L'inscription en grands et beaux caractères est une mosaïque contemporaine de Pierre d'Illyrie, qui se voit dans l'église de Sainte-Sabine, au-dessus de la porte principale.

CVLMEN APOSTOLICVM CVM CŒLESTINVS HABERET,
PRIMVS ET IN TOTO FVLGERET EPISCOPVS ORBE,
HÆC QVÆ MIRARIS FVNDAVIT PRESBYTER VRBIS
ILLYRICA DE GENTE, PETRVS, VIR NOMINE TANTO
DIGNVS, AB EXORTV CHRISTI NVTRITVS IN AVLA,
PAVPERIBVS LOCVPLES, SIBI PAVPER, QVI BONA VITAE
PRAESENTIS FVGIENS, MERVIT SPERARE FVTVRAM.

La mention du *Liber Pontificalis* est la suivante :

(Sixti III) temporibus fecit Petrus episcopus basilicam in Urbe sanctae Savinae, ubi et fontem construxit.

Le texte du *Cod. Reg. Maz.* porte :

(Sixti III) temporibus fecit Petrus episcopus, Illyrica de gente, Athenis. Basilicam Sanctae Sabinae in monte Aventino : fecit etiam in Ecclesia Sanctae Sabinae fontem ad baptisterium.

Nous savons donc que le fondateur de l'église de Sainte-Sabine était Illyrien de naissance, qu'il reçut au baptême le nom de Pierre, qu'il fut nourri dans la maison du Christ, qu'il devint prêtre, qu'il fonda Sainte-Sabine sous le pontificat de Célestin Ier (422-432), que cette basilique fut admirée dès le début, que le fondateur était célèbre pour sa charité, se montrant riche pour les autres, pauvre pour lui ; qu'il était mort quand fut faite cette inscription, sous Sixte III (432-440). La tradition est que la basilique de Sainte-Sabine fut consacrée l'an 432.

Il la dédia à sainte Sabine, et à sainte Séraphia : deux martyres illustres qui avaient souffert la mort en Ombrie sous l'empereur Hadrien. Nous n'insistons pas sur la biographie de ces deux saintes, ayant l'intention de publier un jour ce que nous en avons écrit il y a quelques années, à Rome même [1], dans un travail dont les pages suivantes ne sont qu'un extrait.

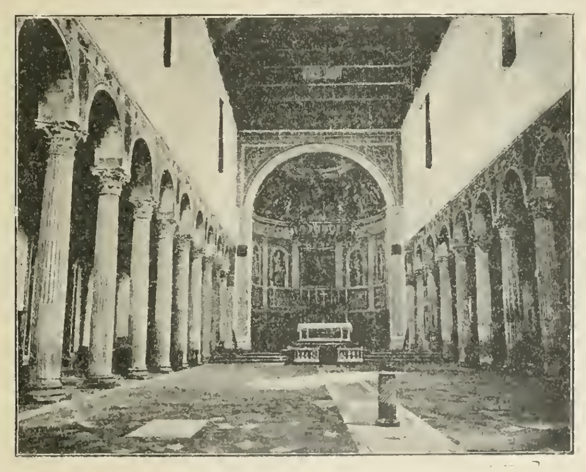
L'église de Sainte-Sabine a souffert beaucoup du temps et des hommes : toutefois elle n'a pas été reconstruite, et elle conserve sa forme première dans l'ensemble.

Elle est l'un des anciens titres cardinalices de Rome.

[1] Cf. du reste de Rossi *Bullettino di Archeol.*, 1871, p. 91 ; 1872, p. 65 ; *Acta SS.*, août, t. IV, p. 500 ; Baluze, *Miscell.*, t. II, p. 106. Cf. Duchesne, *Liber Pont.* t. I, p. 236-237.

elle est la première des Stations Romaines : cent autres gloires seraient à rappeler, si les rappeler n'était sortir de notre sujet.

Les principaux bienfaiteurs de la basilique furent Léon III, puis Eugène II, qui était né sur l'Aventin ; Honorius III, dont la famille possédait en partie l'Aventin ; les cardinaux Cesarini et Truchsess. Le Pape Sixte V se montra plein de dévotion pour Sainte-Sabine, mais ses réparations furent un désastre au point de vue archéologique et artistique.



L'intérieur de l'église de Sainte-Sabine.

Telle est à grands traits la chronologie de cette église, dont nous allons étudier la porte principale. Chacun sait que les anciennes églises de quelque importance

avaient trois portes : la première au centre pour le clergé, la seconde à droite pour les hommes, la troisième à gauche pour les femmes.

Alma domus triplici patet ingredientibus area
  Testaturque piam janua trina fidem :
Una fides trino sub nomine quae colit unum
  Unanimes trino suscipit introitu [1].

Les deux portes latérales sont aujourd'hui fermées : il ne reste dans la façade que la porte centrale, que nous avons choisie comme objet de cette étude [2].

Nous offrons nos plus vifs remercîments à Mgr Kirsch, notre excellent ami, le savant professeur d'*Archéologie chrétienne* de l'Université de Fribourg en Suisse, qui a bien voulu revoir les épreuves de notre travail, et nous faire part de ses doctes observations.

[1] Paulin de Nole, *Epist.*, XXX, II.

[2] Nous devons faire observer que la façade de l'église, aujourd'hui enserrée dans le couvent de Sainte Sabine, se trouvait jadis sur la voie publique, qui longeait la crête de l'Aventin, du côté du Tibre, et tournait brusquement sur la gauche en passant devant l'église, avant que les Savelli eussent obstrué la voie ancienne, pour s'installer plus librement sur la célèbre colline.



PREMIÈRE PARTIE

Indications générales

I. **Littérature du sujet.** — Le monument qui attire le plus le regard et l'attention du voyageur intelligent dans l'atrium de l'église de Sainte-Sabine, est la porte même de l'église. Elle fut jadis la principale des trois entrées qui donnaient accès aux trois nefs, et reste aujourd'hui l'unique porte d'entrée, dans l'antique façade.

Cette porte est devenue célèbre dans l'histoire de l'archéologie, et de nombreux écrivains nous l'ont décrite.

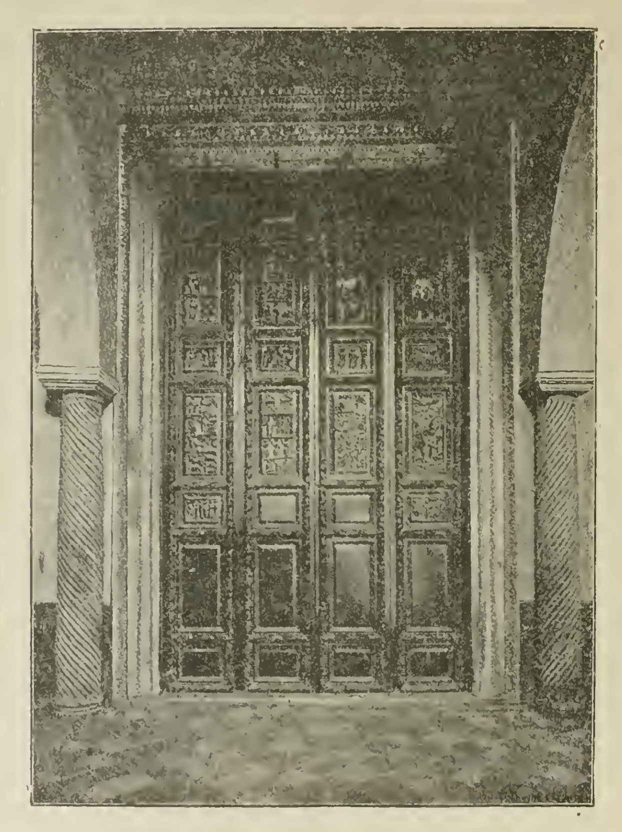
Le premier qui en ait parlé est le dominicain Mamachi, dans ses *Annales Ordinis Prædicatorum* [1].

Nul plus que lui ne devait en comprendre toute l'importance, parce que non seulement il fut très versé dans la science archéologique proprement dite, mais encore parce qu'il fut, croyons-nous, et ses ouvrages le prouvent, le premier à saisir toute l'importance de la science nouvelle, au point de vue de l'histoire ecclésiastique et de la doctrine chrétienne.

Le P. Mamachi a édité de la porte de Sainte-Sabine un dessin et une description. Sauf quelques erreurs de détail, il eut l'honneur de donner une interprétation vraie des sculptures que nous allons étudier.

[1] *Annal.* T. I, pp. 569-572.

Enfin il a le premier indiqué le meilleur moyen pour en déterminer l'antiquité : il a indiqué la comparaison avec les monuments anciens.



La porte de Sainte-Sabine.

Après lui, nul ne s'occupa de notre monument durant le XVIIIe siècle.

Notre siècle a été beaucoup plus sérieux. D'Agincourt parle de notre porte dans son *Histoire de l'art* [1]. Nibby dans ses études sur les antiquités romaines [2] : Odescalchi et Visconti, dans le *Giornale Academico* [3] : les auteurs de la *Beschreibung der Stadt Rom* [4] : Schnaase, dans sa *Geschichte der bildenden Künste* [5] : Burckhardt, dans son *Cicerone* [6] : Crowe et Cavalcasselle, dans leur *Histoire de la peinture* [7] : Dobbert, dans son livre *Über den Styl Nicolò Pisano's* [8] : Rohault de Fleury, dans ses *Etudes iconographiques* [9] : De Rossi, dans ses *Musaïci cristiani* [10], et ailleurs : Kondakoff, dans une conférence donnée à Rome en 1876 [11] : Garrucci, dans sa *Storia dell' Arte cristiana* [12] · Kraus, dans sa *Real-Encyclopædie* [13], et bien d'autres encore en ont parlé [14].

Nous ne nommons pas ceux qui ont simplement signalé ces portes comme dignes d'une attention spéciale, depuis Ugonio, dans ses *Stazioni*, jusqu'à M. Czobor, aujourd'hui professeur en Hongrie. Nous omettons de même des noms qui reviendront ailleurs sous notre plume, celui de M. Marucchi, par exemple, qui publia un bel article dans le journal *L'Aurora*, sur notre monument, le jour où il apprit que le gouvernement menaçait de le transporter ailleurs, et d'en dépouiller Sainte-Sabine.

Parmi ces travaux, nous considérons comme plus importants, ceux de Mamachi, Kondakoff et Garrucci, et nous renverrons souvent à leurs ouvrages pour nous en autoriser ou pour les combattre.

Si nous parlons à notre tour, après tant d'autres, nous le faisons parce qu'il ne nous semble pas que jusqu'à ce jour on ait suffisamment dit, et surtout qu'on ait bien dit [15]. Les travaux que nous venons de citer sont très abrégés et forcément incomplets. Ce sont plutôt des indications

[1] *Hist. de l'Art*., Vol. II. *Sculptures*. p. 182. *Sommaire*. pl. XXII. — [2] *Roma nel 1838*. — [3] *Anno 1836*. vol. IV. pp. 363-355. — [4] *Beschr*. T. III. Ire P., p. 415. — [5] *Gesch*. T. VII. p. 251. — [6] *Cicer*. p. 557. Augsb., 1869. — [7] *Istoria....* édit. ital. T. I., p. 82. segg. — [8] *Über den....* edit. Munich. p. 87. — [9] *L'Evangile. Etudes iconogr*., vol. I. p. 122. pl. XXXVIII, LV, LXXXI. — [10] *Musaïci*. fascic. III. — [11] Imprimée dans la *Revue archéologique*. Nouv. sér., an. 1877. p. 361 seqq., et en un tirage à part. — [12] *Storia*. vol. VI. *Sculture*. p. 178. pl. CCCCXIX. — [13] *Real-Encycl. der Christl. Alterthümer*, art. *Thüren*. — [14] Tout récemment encore le P. Grisar en a parlé dans une réunion de la *Società dei Cultori di Archeologia Cristiana*. Cf. De Rossi. *Bull. di Arch. Crist*., 1891. pp. 31-32. — [15] Nous avions une autre raison, quand nous avons rédigé ces pages en 1882. Nous écrivions alors une *Histoire de l'église et du couvent de Sainte-Sabine*, à Rome. L'étude que nous détachons de notre ms. faisait partie intégrante de notre sujet.

que des études, et l'âme des choses n'y apparaît que très peu. Pour étudier convenablement et pour bien comprendre un monument aussi riche, il faut le voir longuement et «con amore» : sinon, il échappera de nombreux et d'importants détails, et on ne verra que partiellement la vérité. Des études assidues, des comparaisons attentives, peuvent seules en révéler toute l'importance. Le lecteur qui aura la patience de nous suivre comprendra notre pensée, et constatera ce que nous devons, et ce que nous ajoutons ou modifions aux études qui ont précédé la nôtre.

Comme on l'a observé, ce monument est unique au monde, dans son genre, pour son importance dans l'histoire des arts, parce qu'on ne connaît pas une autre porte d'église qui remonte à l'époque de l'antiquité chrétienne. Au point de vue esthétique, il ne mérite pas moins l'attention de l'artiste, et surtout de l'artiste chrétien. Ces considérations, qui nous ont encouragé dans notre travail, devront encourager notre lecteur dans les aridités de sa lecture.

II. **Description générale du monument.** — Donnons avant tout une description sommaire et générale du monument ; nous étudierons ensuite chaque bas-relief en particulier.

La porte de Sainte-Sabine est un parallélogramme qui mesure 5 m. 15 de hauteur, et 2 m. 0.2 de largeur. Elle se compose de quatre battants égaux et semblables, qui renferment chacun sept panneaux : trois plus grands, mesurant 0.80 de hauteur et 0.33 de largeur : quatre plus petits, ayant la même largeur, et 0.24 de hauteur. Les panneaux sont encadrés dans une superbe bordure de vigne continue, qui forme une riche guirlande de feuilles et de grappes, entremêlées parfois d'oiseaux et de lézards. La porte est en bois de cyprès. On sait que le cyprès se conserve merveilleusement, et il se peut sans difficulté que les panneaux comptent de nombreux siècles d'existence, comme nous le dirons bientôt.

Les montants de la porte sont d'un seul bloc de marbre de Paros, larges de 0.46. Le linteau avec la corniche qui le surmonte mesure 0.92 de hauteur.

L'ensemble de la porte est d'une grandeur de style vraiment merveilleuse, d'une richesse et d'un goût parfaits. Nul monument de ce genre, parmi les plus connus, ne surpasse le nôtre pour la noblesse et la gravité.

Michel-Ange disait que les portes du Baptistère de Florence mériteraient d'être les portes du Paradis : nous dirons plus simplement que la porte de Sainte-Sabine est digne d'être la porte de la maison de Dieu : tant elle est majestueuse et grandiose.

Avant d'aborder la description détaillée des panneaux, il convient de répondre à plusieurs questions préalables ou accessoires, qui nous permettront d'achever la description de l'ensemble.

On s'est demandé si la porte que nous avons devant nous est à sa place naturelle : et on a répondu négativement. C'est le P. Garrucci qui a fait cette demande et cette réponse [1].

Il prétend, en premier lieu, s'autorisant d'Ugonio, que la fameuse porte a été transportée de la façade principale à une entrée latérale.

La vérité est qu'elle a toujours été où elle est maintenant, et qu'aujourd'hui encore elle est dans la façade de l'église et à l'entrée principale : placée « di fronte alla tribuna » :

Que le cadre magnifique qui l'entoure est fait pour elle, et uniquement pour elle, les dimensions de la porte latérale étant complètement différentes :

Que la porte latérale est précisément celle qui se trouve en dehors du couvent des Dominicains, et qui étant aujourd'hui destinée au public, est devenue à ce titre l' « entrata principale » :

Qu'Ugonio enfin ne dit pas un mot qui contredise ces assertions, ou plutôt ces faits : et sa description est encore parfaitement exacte aujourd'hui, si l'on ne confond pas ce qu'il appelle « l'entrée principale » c'est-à-dire la porte qui sert au public, avec la « grande porte » la *βασιλικὴ πύλη* des Grecs, que nous étudions, qui se trouve encore dans la façade de l'église, mais ne sert plus aux fidèles [2].

Le P. Garrucci est aussi malheureux quand il s'avise de déterminer le nombre et la disposition des panneaux. Il estime que jadis chaque moitié de la porte devait compter six grands panneaux et douze petits, de sorte qu'aujourd'hui il en manquerait quatre des plus grands et quatorze des plus petits [3].

[1] « L'Ugonio... la vidde dove era allora, cioè all' intrata principale, di fronte alla tribuna, donde fù poi trasportata all' ingresso laterale che occupa adesso, rimanendo perciò dentro il convento dei Dominicani. » *Storia dell' Arte cristiana : Sculture, loc. cit.* — [2] Voici le texte d'Ugonio : « Non ha dubbio che l'intrata sua principale *(de l'église)* fu anticamente in faccia alla tribuna, sotto i soppraseritti versi di mosaïco (chaque visiteur de Sainte-Sabine sait que la grande porte est encore au-dessous de la même mosaïque), come oltre gl'altri segni si può comprender da questo che a tal drittura è la sua longhezza, quale alla porta che sola hoggidi si usa viene a star per traverso. — L'entrata che principale diciamo esser stata, ha il portico ancor lei dinanzi maggiore, ornato di colonne attraverso scannellate, et una bellissima porta di molti lavori et figure, con gran manifattura integliata. » Ugonio, *Staz. Rom.*, fol. 8. — [3] « Ciascun battente è diviso di maniera

Nous ne voulons pas obliger le lecteur à nous suivre dans un problème de géométrie, pour montrer les erreurs de ce calcul. Il nous suffira d'avoir mis sous ses yeux le dessin exact de la porte toute entière, pour lui faire comprendre à première vue qu'elle n'a jamais pu contenir plus de vingt-huit panneaux, douze plus grands et seize moindres, de la dimension respective de ceux qui s'y voient encore, et que, puisqu'il en subsiste dix-huit, dix des premiers et huit des seconds, il en manque seulement et nécessairement dix : quatre grands et six des plus petits. La célèbre porte de Novogorod et une porte du Baptistère de Milan comptent également vingt-huit panneaux [1].

1	6	10	14
2	7	11	15
3	8	12	16
4	9	13	17
5			18

Disposition des bas-reliefs.

Il n'est pas facile de déterminer avec précision à quelle époque disparurent les bas-reliefs que nous regrettons, et nous ne pouvons offrir que des conjectures sur cette date, bien qu'il soit possible de fixer certaines époques auxquelles ce désastre ne put avoir lieu.

Ugonio a décrit minutieusement Sainte-Sabine. Il composa son livre à une époque où, sous ses yeux, on détruisait dans la vieille basilique tant de souvenirs précieux, et il semble avoir mis sa prédilection à nous

che vi si dovettero vedere una volta dodici piccoli quadri e sei grandi... Stando à questo calcolo, può stimarsi che ora mancano quattro dei grandi quadri e quattordici dei piccoli. » *Op. et loc. cit.* Si le P. Garrucci avait jeté un simple coup d'œil sur une photographie ou sur un dessin ancien de la porte, il aurait vu incontestablement son erreur. — [1] Cf. Quatremère de Quincy, *Diction.* art., *Porte.*

laisser une description attentive de notre église, telle qu'on l'admirait avant les modifications qui lui furent infligées de son temps. Or, parlant de la porte, il l'appelle simplement « un chef-d'œuvre, orné de travaux et de figure en grand nombre avec des ornements sculptés ». A cet éloge, il n'ajoute aucune observation. Cet écrivain consciencieux, observateur et intelligent, qui comprenait l'importance de tout, signalait les moindres vestiges des anciennes mosaïques encore visibles dans Sainte-Sabine, ne fait nulle mention des dégâts qu'aurait subi avant lui notre monument. Est-il croyable, dès lors, qu'au moment où il écrivait, notre monument ne subsistât pas dans son intégrité relative, malgré ses nombreux siècles d'existence ?

Ugonio imprimait son livre en 1588. D'autre part, en 1756, Mamachi donnait le premier croquis de la vieille porte, et déjà manquent les dix panneaux. Dans la description qui accompagne, l'auteur déclare « qu'ils ont été consumés par le temps [1] ».

C'est donc dans cet espace de temps que disparurent probablement nos bas-reliefs. Serait-ce un jugement téméraire de penser et de dire que leur disparition est due aux réparations qui s'exécutèrent à la suite des transformations si brusquement ordonnées par Sixte V en 1585 ?

Au surplus les panneaux qui subsistent sont dans un état fort convenable de conservation. Ils ont subi de rares retouches ; et c'est aux retouches qu'il faut attribuer en partie les quelques diversités et les inégalités de style que l'on observe dans les différentes compositions [2]. Il est même admissible qu'une fois ou l'autre on a remplacé un vieux panneau par un nouveau bas-relief. Toutefois il y a loin de cette concession à l'affirmation si générale du P. Garrucci, que « les sujets ont été plusieurs fois retouchés, suppléés, refaits [3] ». S'il en est ainsi, que signifieront les théories du P. Garrucci lui-même sur l'importance de notre monument dans l'histoire de l'art ?

[1] « Reliqua parallelogrammata vetustate consumpta sunt :... cætera temporis injuria deleta sunt. » *Op. et loc. cit.* — [2] Cf. *Beschreibung der Stadt Rom*, T. III, p. 415 ; Kondakoff. *Op. et loc. cit.* — [3] « Le rappresentanze vi sono state più volte ritoccate, supplite e anche rifatte. » *Op. et loc. cit.* Le D[r] Kraus s'exprime ainsi : « Ich glaube schliesslich, dass dem ausgehenden 5. Jahrh. noch die Felder 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (ce sont les 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 de notre tableau), vielleicht auch noch I und II, IV, V, VI und VIII zuzuweissen sind (ce sont les 2, 7, 15, 4, 9, 17 de notre tableau) während III, VII, vielleicht auch V und VIII (ce sont nos n[os] 11, 13, 4, 17) eine spätere Hand, etwa des 6. bis 7. wenn nicht gar des 8. bis 9. Jahrh., verrathen. » *Real-Encycl.*, art. *Thüren*.

Nous admettons que certains panneaux ont été refaits. Ce sont, croyons-nous, les seuls nos 11, 13, 14, 17, qui sont peut-être l'œuvre d'artistes grecs du IXme siècle. Nous les croyons plus modernes parce que le style en est moins archaïque et primitif; parce que le dessin, les arêtes de la sculpture, le bois lui-même sont beaucoup mieux conservés. Toutefois il nous semble indubitable qu'on a dû reproduire alors la pensée de l'ancien artiste. Les panneaux, que l'on pourrait croire de date plus récente, sont manifestement l'œuvre d'un homme trop intelligent pour supposer qu'il ait méconnu l'importance d'une reproduction de la pensée antique. On peut même ajouter, comme preuve, que plusieurs de ceux que l'on croit plus récents, tels que l'*Enlèvement d'Elie*, l'*Enlèvement d'Habacuc*, sont en réalité les plus antiques par le caractère général.

Cette double série de sculptures tirées des deux Testaments formait comme un vaste poème, dont il fallait absolument conserver le plan dans son intégrité et son harmonie. Au surplus, on ne sort pas facilement d'un plan où tout s'appelle spontanément. Si donc il y eut substitution d'expression matérielle, il n'y eut point vraisemblablement substitution de pensée.

Nous ajouterons que le fait d'une substitution même matérielle de quelques bas-reliefs n'est nullement certain aux yeux de tous. Nous l'acceptons pour ce qui nous concerne : nous devons néanmoins signaler l'opinion de ceux qui n'admettent pas une diversité de chronologie pour l'exécution des bas-reliefs, mais simplement une diversité de main ou d'inspiration, et des retouches postérieures.

La diversité des styles, c'est-à-dire les manières différentes d'exprimer un sujet, par le geste, le mouvement, la pose des membres, la disposition des draperies, se peut et se doit concéder, quoique nous soyons bien moins persuadé que ne l'est le P. Garrucci, qu'il y a incontestablement ici trois styles différents. Nos hésitations au sujet de cette classification sont motivées par le fait qu'avoue le P. Garrucci lui-même, et qui aurait dû le rendre plus circonspect, savoir que dans notre monument « le style d'un artiste se rapproche assez du style de l'autre ».

Il est également très faux qu' « un vernis uniforme recouvre ces sculptures et empêche de discerner les retouches et les restaurations ». Si le P. Garrucci avait vu nos bas-reliefs, il aurait constaté qu'il n'y a d'autre vernis que celui dont les peintres recouvrent leurs toiles, et qui n'empêche nullement de distinguer le moderne de l'ancien.

Il nous reste maintenant à dire un mot de la nature et de la disposition générale des bas-reliefs.

III. **Signification générale et systématique des bas-reliefs.** — Autorisés par la logique naturelle, par l'histoire de l'art, et par l'inspection de notre monument lui-même, nous croyons que la porte de Sainte-Sabine comprenait deux séries égales de tableaux, appartenant les uns à l'Ancien, les autres au Nouveau-Testament. C'était une belle pensée que celle de rappeler et la figure et la réalité à l'entrée du temple de Jésus-Christ. L'antiquité la comprit, et l'on trouve fréquemment dans l'histoire de l'art chrétien cette double série de compositions.

Ce parallélisme entre les deux Lois est une pensée sublime, qui devrait inspirer encore des artistes chrétiens. L'Ancien-Testament est la prophétie, le Nouveau en est la réalisation : mettre l'une en face de l'autre, c'est démontrer du même coup toute la religion.

Enfin dans notre monument, nous avons comme un résumé presque complet du Testament Nouveau, depuis les premiers jusqu'aux derniers chapitres, renfermé en douze ou treize bas-reliefs. Or, disions-nous, le nombre total des bas-reliefs possibles dans la porte de Sainte-Sabine est nécessairement de vingt-huit, et il en subsiste dix-huit seulement. Il faut en conclure que ceux qui ont disparu se rapporteront surtout à l'Ancien-Testament, et c'est à peine s'il nous en manquera un ou deux relatifs au Nouveau-Testament.

Voici, selon l'ordre chronologique de la Bible, ceux qui se rapportent au Nouveau-Testament :

1° L'histoire de Jean-Baptiste, ou plutôt de Zacharie ;

2° L'adoration des Mages ;

3° Le miracle de Cana, la multiplication des pains et des poissons, et une guérison d'aveugle ;

4° La transfiguration de Notre-Seigneur ;

5° L'agonie ;

6° Le Christ devant Caïphe ;

7° Le reniement de saint Pierre ;

8° Le Christ devant Pilate ;

9° Le crucifiement ;

10° L'apparition de l'ange aux deux Marie ;

11° L'apparition du Christ à trois disciples ;

12° L'apparition de Jésus-Christ aux saintes femmes ;

13° Jésus-Christ glorieux.

Il manque un tableau, peut-être l'Annonciation, pour la série complète du Nouveau-Testament.

Si l'on regardait celui qui renferme l'histoire de Zacharie comme appartenant à l'Ancien-Testament, il manquerait deux sujets au résumé du Nouveau-Testament. Cette seconde hypothèse est d'autant plus vraisemblable que la série des tableaux a dû plus naturellement commencer par un tableau de petite dimension, tandis que l'histoire de Zacharie est reproduite dans l'un des grands panneaux. Toutefois ces hypothèses souffrent plus d'une objection que nous ne méconnaissons nullement, et pour lesquelles nous restons nous-même dans le doute à ce sujet.

Les tableaux relatifs à l'Ancien-Testament sont :

1° La vocation de Moïse ;

2° Le passage de la mer Rouge ;

3° Les miracles du désert ;

4° L'enlèvement d'Elie ;

5° L'enlèvement d'Habacuc.

De ces cinq panneaux, un seul, le dernier, est de petite dimension. Il en résulte que les bas-reliefs qui font défaut dans l'histoire du premier Testament étaient surtout des plus petits, et ceux qui manquent dans celle du second, étaient vraisemblablement des plus grands.

On observera que les bas-reliefs sont disposés aujourd'hui sans ordre chronologique ou parallélique, et qu'on les a placés uniquement d'après les règles vagues de la symétrie de dimension. Lorsqu'en 1836, on exécuta quelques-unes des dernières réparations dont notre porte ait été l'objet, on respecta la disposition antérieure, si nous en croyons le *Diario Romano* de cette année [1]. Nous le croyons volontiers, puisque ces restaurations furent exécutées sous la direction d'une commission d'archéologues. Nous retrouvons effectivement cette disposition dans la gravure de Mamachi, avec cette différence que dans cette gravure une moitié de la porte est transportée de droite à gauche, et réciproquement.

Il est donc probable que la disposition régulière au point de vue de la chronologie et du parallélisme fut détruite, le jour où se perdirent les panneaux qui nous manquent aujourd'hui.

Nous mettons sous les yeux du lecteur une reproduction très exacte des bas-reliefs que nous allons étudier avec lui.

[1] « La porta della chiesa S. Sabina inclinava a manifesta ruina... Il lavoro dell' instaurazione è stato operato, togliendo con diligenza quanto vi era di ornati o bassorilievi di telajo consunto, e riponendoli su di un nuovo, nel ordine medesimo, etc. » *Diario Rom.*, an. 1836. Il est à observer que dans les réparations ordonnées par Grégoire XVI, on ne toucha pas aux bas-reliefs.

Le P. Mamachi est encore le premier qui nous en ait donné un dessin. Ce dessin, fidèle pour la pensée, ne l'est que très imparfaitement pour le caractère archéologique.

D'Agincourt a fait graver la porte : mais la gravure, meilleure que la précédente, laisse encore beaucoup à désirer.

M. Kondakoff en a reproduit quelques panneaux. Outre certaines inexactitudes, son dessin est incomplet, et l'auteur lui-même termine son travail en disant : « Nous terminons notre examen en exprimant l'espoir de voir bientôt publier une reproduction complète de ces bas-reliefs, si intéressants pour l'histoire de la sculpture chrétienne primitive [1]. »

Depuis que M. Kondakoff a écrit, le P. Garrucci nous a donné une reproduction complète de nos sculptures [2]. Sa gravure est ce qu'il y a de moins malheureux dans son travail. Toutefois une gravure est difficilement fidèle en archéologie, et celle du P. Garrucci ne l'est pas suffisamment pour le caractère original de nos bas-reliefs. Il est d'ailleurs important de combler une autre lacune, en mettant sous les yeux du lecteur l'ensemble aussi bien que le détail du monument, puisque le détail s'explique aussi par l'ensemble.

Nous recourons à un moyen mécanique et très fidèle, afin de remplacer autant que possible le monument lui-même, dont on voudrait entreprendre l'examen loin de l'original.

IV. **L'antiquité du monument.** — Il faut aborder maintenant la question redoutable de l'antiquité de la porte de Sainte-Sabine.

On a beaucoup écrit sur ce sujet, et longtemps les sentiments ont été divisés, bien qu'une certaine unité se soit faite aujourd'hui dans les diverses manières de voir.

On a assigné à cette œuvre presque toutes les dates possibles entre le Ve et le XIIe siècle.

Voici en quels termes M. Kondakoff, que nous aurons particulièrement à citer, a résumé le récit de la querelle : « (Mamachi) se fondant sur la ressemblance des bas-reliefs de Sainte-Sabine avec les sarcophages chrétiens, les attribue au VIe-VIIe siècle. Différents archéologues italiens et français se sont rangés au même avis. D'Agincourt au contraire, que l'étendue même du domaine qu'il exploitait, et qu'il a été l'un des premiers à nous faire connaître *(Histoire de l'art par les monuments)* n'a pas

[1] *Op. et loc. cit.*, pl. xi. Duruy en a donné un dessin partiel. *Hist. des Rom.*, t. VII, p. 111. — [2] *Storia dell'arte cristiana, Sculture*, pl. ccccix, ccccx.

toujours permis d'approfondir ces questions, a rapproché ces bas-reliefs de ceux des portes de bronze italiennes du XI[e] au XIII[e] siècle, et les a considérées comme un travail du temps d'Innocent III. En Allemagne, on a en général partagé cette dernière croyance, sur la foi de la gravure si défectueuse, publiée par D'Agincourt. Un certain nombre de savants, par un compromis fréquent dans la science, estiment que nous avons affaire à la copie d'un original plus ancien. L'artiste du moyen âge aurait, selon eux, imité non seulement les compositions, mais encore le style d'un monument de l'art chrétien primitif. Les autres se prononcent pour une date plus reculée, le IX[e] siècle, et invoquent la prétendue ressemblance de nos bas-reliefs avec les productions industrielles de cette époque, notamment les boîtes connues sous le nom de pyxides [1]. »

L'opinion de D'Agincourt est suivie par Burckhardt, Schnaase, etc. [2].

Crowe et Cavalcaselle sont les principaux représentants de l'opinion qui fait de nos bas-reliefs une imitation de l'antique [3], bien qu'ils parlent d'une manière fort dubitative.

L'opinion de Mamachi est acceptée par Odescalchi, Visconti, Rohault

[1] Kondakoff, *loc. cit.* p. 362. — [2] *Opp. et loc. cit.* Burckhardt dans la 5[me] édition de son livre s'est rétracté, et croit nos bas-reliefs du 5[me] siècle. — [3] Voici leurs paroles : « Vuolsi che siano stati (i bassorilievi) eseguiti per ordine d'Innocenzo III (1198-1216), alcuni anni prima che la chiesa fondata da Celestino I (423-432) fosse data, sotto Onorio III (1216-1227) ai Dominicani. Ne questo del mantenersi la statuaria più della pittura immune da imperfezioni, e di ritrarre meglio di questa dall'arte pagana, è un fatto nuovo : che noi avemmo già occasione di osservarlo à Ravenna, quando abbiamo discorso di alcune opere compiute sul finire dell' Esarcato.

« Codeste porte, ripartite in due campi rettangolari rappresentano storie tolte in parte al Vecchio ed in parte al Nuovo Testamento : ma di un fare e di uno stile non consentaneo all' epoca loro assegnata. Che se veramente ne fosse stato promotore Innocenzo III, esse, piutosto che lavoro originale si dovrebbero considerare come copie di opere anteriori, poiche esse sarebbero una importante ed unica eccezione, quando si dovesse credere che artisti di quella età furono capaci di simili intagli. Il fare loro risponde, al parer nostro, all'antico, stato però imitato in secoli anteriori, con questo in più che la distribuzione e la condotta si scorgono a volta piu vive e più animate, da superare eziandio i mosaïci di Leone III (795-816). Dove il soggetto e la natura dello spazio non costrinsero il loro autore ad un più svelto modellare, noi incontriamo subito il forte e il violento delle forme romane. Al costume ed al concetto servirono di modello e le pitture delle catacombe, e i mosaïci, tra cui quelli di S. Maria Maggiore, e più di tutto le sculture dell' arte classica. » *Storia della pittura in Italia*, p. 82 et seg. Si donc tout est ancien et dans la nature des sujets, et dans le mode d'exécution, si d'ailleurs le cyprès peut résister au temps, durant de très nombreux siècles, pourquoi ne pas conclure que tout est ancien ?

de Fleury, De Rossi, Kondakoff, Garrucci, etc. Les noms que nous venons de citer donnent manifestement la plus grande probabilité extrinsèque à l'opinion de Mamachi. Il est à remarquer, en outre, que les défenseurs de cette opinion possèdent non seulement la meilleure compétence et la plus haute autorité, mais encore ont étudié le plus souvent le monument en lui-même, tandis que les partisans de D'Agincourt, moins nombreux d'ailleurs, n'ont guère eu sous les yeux que des gravures imparfaites.

A défaut de tout document historique, c'est par le seul examen du monument qu'il sera possible de résoudre la question. Mamachi avait déjà indiqué cette voie et tiré des conséquences, avec une perspicacité et une fermeté qui lui font le plus grand honneur [1].

M. De Rossi a indiqué le même criterium : « Peut-être, dit-il, un examen attentif les fera-t-il (les portes) reconnaître comme contemporaines de la fondation de la basilique au V[e] siècle [2]. »

M. Kondakoff, après avoir suivi la même marche et signalé d'une manière plus précise les points à déterminer, conclut de la sorte l'examen attentif que souhaite M. De Rossi : « De ce qui précède il semble résulter que les portes de Sainte-Sabine sont un monument intermédiaire entre l'art des premiers siècles, tel qu'il paraît dans les sarcophages, et cette seconde phase dont la chaire de Saint-Maximien à Ravenne (VI[e] siècle) est un des specimens des plus anciens et les plus curieux [3]. »

On peut apporter deux sortes de considérations pour déterminer l'époque de l'œuvre par l'examen de l'œuvre elle-même : les unes seront relatives à la nature des sujets représentés, les autres au mode, au style de l'exécution.

Or, il suffit d'avoir parcouru une collection d'antiquités chrétiennes, pour observer que les sujets de nos bas-reliefs étaient constamment et partout reproduits, à l'époque dont nous parlons, et pour arriver nécessairement à la conclusion de Mamachi. Il serait superflu et trop long d'apporter le détail des preuves.

[1] « Valvæ sunt etiamnum templi ligneæ, eæque ut ex figuris quas anaglypho opere perfectas exhibent, intelligi planè potest, sæculo etiam VIII fortasse vetustiores. Nam eorum quæ gesta vel ostensa divinitùs in Vetere ac Novo Testamento fuerunt, quædam sic omninò in iisdem efficta expressaque sunt, ut effingi exprimique in sarcophagis monumentisque cæteris cœmeteriorum consueverunt. Id vero in VI sæculi fortasse vix, in posteriorum verò sæculorum monumentis ne vix quidem licet. » *Op. cit.*, p. 569. — C'est sans doute par erreur que M. Cavalcaselle rapporte ainsi le même texte : « Sæculo etiam XII fortasse vetustiores. » *Op. et loc. cit.* Cette erreur typographique change la pensée de Mamachi. — [2] *Musaïci, loc. cit.* — [3] *Loc. cit.*, p. 372.

Remarquons seulement en passant que ce fait est admis par tous les savants qui voient dans nos bas-reliefs une imitation plus récente de monuments anciens, et en admettant l'antiquité partielle, en acceptent l'antiquité des motifs, et une date plus rapprochée de nous pour l'exécution.

Mais l'examen du style, ou de la manière dont se trouvent figurés les sujets, nous montrera que l'exécution elle-même est ancienne, si nous en exceptons les quatre panneaux indiqués plus haut.

Ici, nous cédons la parole à M. Kondakoff. Il est spécialement compétent, il a étudié notre monument avec un soin particulier, il apporte d'excellentes preuves à l'appui de son opinion, et enfin, il n'est pas catholique, garantie d'impartialité aux yeux de quelques personnes.

« Prises dans leur ensemble, dit-il, les sculptures de Sainte-Sabine nous montrent la plus pure tradition du bas-relief, tel que le comprenait l'art antique. La rareté des figures, leur groupement, la concision vraiment plastique qui a présidé à la représentation des édifices, du sol, des paysages : ce sont là autant de traits qui rappellent les premiers siècles. »

Nous prions le lecteur de se rappeler cette observation, dont nous apporterons plus loin des preuves fréquentes.

« Les sarcophages, continue le même savant, la mosaïque de la tribune de Saint-Vital à Ravenne, nous offrent déjà la composition éminemment pittoresque qui, à Sainte-Sabine, distingue deux des scènes de la porte : *Le passage de la mer Rouge* et *Moïse au Sinaï*.

« On y trouve également de grandes analogies avec les diptyques, et, en thèse générale, avec les productions de la sculpture en ivoire de la même époque [1].

« Quant aux détails vulgaires ou superflus qu'on y remarque, les termes de comparaison ne nous font pas défaut non plus, dans l'art chrétien primitif. Qu'il nous suffise de citer la Bible du V[e] siècle conservée à Vienne : le naturalisme y règne d'un bout à l'autre. »

M. Kondakoff ajoute en note : « C'est bien à tort que l'on se refuse à reconnaître ce naturalisme dans les monuments de la décadence romaine. Schnaase, se fondant sur le naturalisme de la porte de Sainte-Sabine pour l'attribuer au XII[e]-XIII[e] siècle, me semble donc tourner dans un cercle vicieux. »

Nous aimerions que M. Kondakoff nous eût indiqué ce qu'il entend

[1] Voir la plaque d'ivoire qui représente trois scènes de la Passion et que M. Grimouard de Saint-Laurent attribue au V[e]-VI[e] siècle. *Guide de l'art chrétien*, T. IV, p. 264.

par vulgarité, naturalisme, inutilité. Pour nous, nous ne voyons dans les bas-reliefs de Sainte-Sabine que la simple vérité, celle de l'idée incarnée dans un fait circonstancié, sans ombre de « vérisme » moderne.

Quant aux détails vulgaires ou superflus, nous ne les trouvons pas. Le lézard qui grimpe le long de la roche, le chien qui s'élance et aboie contre Habacuc ne nous semblent pas inutiles, et montrent que le fait s'accomplit dans la campagne. Ils ne sont pas non plus vulgaires par eux-mêmes : et tout dépend de l'emploi qu'en a fait l'artiste. Les « chiens dévorants », dans *Athalie :* le bœuf, la brebis, le porc dans le magnifique bas-relief du *Suovetaurilia* au Forum, sont des beautés classiques. Or, il nous est impossible de trouver dans nos bas-reliefs un seul détail déraisonnable, et ne concourant pas à compléter ces trois éléments de la beauté, savoir l'intégrité, la proportion, la splendeur, quoique l'exécution ne réponde pas toujours à l'intention du sculpteur. L'étude particulière que nous ferons de chaque panneau nous mettra cette affirmation dans toute son évidence.

Mais revenons aux considérations de M. Kondakoff, qui poursuit ainsi :

« Le type des figures a aussi quelque chose d'antique, et rappelle celui des génies et des amours. Tous les personnages, à l'exception de saint Pierre et de saint Paul, ont un aspect juvénile : les proportions en sont trapues.

« Le type du Christ surtout nous fournit une preuve irréfragable de l'antiquité du monument. Le Sauveur est représenté de deux manières différentes. Tantôt il est jeune, imberbe, comme dans les peintures des Catacombes, ou sur les sarcophages : tantôt il porte la barbe et laisse tomber ses cheveux épais sur ses épaules : dans ce dernier cas, son visage a quelque chose de grossier et de vulgaire.

« Ce dualisme, s'il est permis d'employer ce terme, est bien conforme à l'esprit du Ve siècle, c'est-à-dire de cette époque de transition, où les portraits historiques tendaient à se substituer aux figures idéales des premiers âges. Le premier de ces types se trouve dans les scènes de la vie terrestre du Christ, dans la série des miracles : le second dans les scènes de la Passion et de la Résurrection. Le même système a été adopté par les mosaïstes de Sant' Apollinare Nuovo, à Ravenne [1]. »

La raison de cette différence se trouve en ce que, d'après les Pères, Jésus-Christ a atteint la plénitude de l'âge, l'âge mûr, lors de sa Passion.

Une autre preuve d'antiquité se voit dans la manière dont est repré-

[1] Kondakoff, *loc cit.*, p. 362.

sentée la Divinité ou la Providence. On sait que dans les premiers siècles on n'aimait pas représenter Dieu sous une forme humaine [1]. C'est pourquoi les premiers chrétiens représentaient presque toujours l'action de Dieu par une main sortant d'un nuage [2]. Les païens eux-mêmes signifiaient ainsi l'intervention divine, comme le prouvent certains monuments découverts à Carthage.

Or, dans les bas-reliefs de Sainte-Sabine cet usage primitif est constamment respecté, comme nous le verrons plus tard.

« Les attributs sont encore fort rares, ajoute M. Kondakoff. Saint Pierre et saint Paul n'ont de nimbe que dans la scène où leur Maître leur donne la Loi [3]. On observe la même particularité dans une fresque de la Catacombe de Sainte-Agnès [4]. Le nimbe n'est encore à cette époque qu'un signe de gloire accordé à un saint à un moment solennel de son existence.

« Quant au Christ, son nimbe qui est d'abord tout uni, reçoit, après la résurrection, le monogramme accosté de l'A et de l'Ω.

« En ce qui concerne le costume, il offre tous les caractères de celui qui était en usage du IIIe au Ve siècle. Contentons-nous de signaler la penula de cuir du peuple, courte et boutonnée sur la poitrine (scortea penula). Comme dans la mosaïque de Sant' Apollinare Nuovo de Ravenne, elle constitue ici le vêtement des bourreaux du Christ [5].

« D'autres détails enfin, la « vitta » qui entoure la tête d'Aaron [6], les tables, les sièges *διφροὶ*, la basilique à trois nefs correspondent également aux premiers siècles de l'Eglise [7]. »

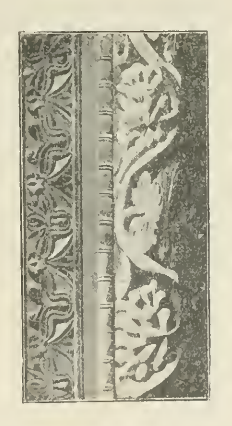
Telles sont les preuves intrinsèques d'antiquité tirées du style même des sculptures. On pourrait les développer et les présenter sous des jours nouveaux : on pourrait multiplier les preuves et les analogies : celles que

[1] « Tale enim simulacrum Dei nefas christiano in templo collocari. » S. Aug., *De Fide et symbolo*, cap. VII. Cf. S. Damasc., *De Fide orthod.* L. IV, cap. XVII. — [2] Cf. Martigny, *Dict.* art. *Dieu* ; et Kraus, *Real-Encycl.*, art. *Gott.* — [3] Nous interpréterons autrement ce bas-relief : mais notre interprétation ne fera que confirmer la preuve que signale M. Kondakoff. — [4] Cf. Bosio : *Roma sotterr.*, p. 475. — [5] Saint Paul porte un vêtement de voyage. Voir la mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople dans Salzenbourg, *Altchristliche Baudenkmale*, pl. XXXII. Tertullien appelle les chrétiens des « penulati ». Voir Martigny, *Diction.*, art. *Penula* ; la *Kostümkunde* de Weiss, Moyen-Age, p. 14, et l'article de M. Gay dans les *Annal. archéol.*, 1864, I, p. 61 et seq., et II, p. 37. — [6] Il s'agit de Pharaon et de Caïphe, comme nous l'expliquerons bientôt. — [7] Kondakoff, *loc. cit.*, p. 363, seq.

nous venons d'exposer suffisent pour démontrer que la science et la critique ont d'excellentes raisons pour reporter nos bas-reliefs au Ve-VIe siècle : disons simplement à la fondation de Sainte-Sabine.

Ce que nous venons de dire des panneaux, se doit affirmer en partie des guirlandes de vigne qui les encadrent. Ces ornements sont de facture récente, mais de dessin antique. Ils furent exécutés en 1836 [1], quelques-uns même après 1852 [2], les révolutionnaires de 1848 n'ayant rien trouvé de mieux que d'effondrer la porte de notre église, à défaut d'autres triomphes. L'explosion qui eut lieu à Rome le 23 avril 1891, renversa la porte de Sainte-Sabine. Les bas-reliefs ne souffrirent pas trop : mais l'encadrement fut brisé en divers endroits, et il a fallu le refaire en partie. Cette réparation a été exécutée avec goût il y a quelques mois. A l'époque de Mamachi, il ne subsistait déjà plus que des restes de l'ancienne ornementation, comme le fait voir sa gravure : ces restes nous apprennent du moins que les nouveaux encadrements furent faits sur le dessin et dans les dimensions des encadrements primitifs.

Ce dessin est vraiment de toute beauté, et appartient au meilleur style des anciens. L'ensemble est magnifique de simplicité et de noblesse. C'est une branche de vigne continue, qui s'étend en feston régulier, et enferme alternativement dans chaque courbe une grappe et une feuille. La sculpture est exécutée avec un art parfait : elle est à jour, sauf dans la partie inférieure, où la vigne, quoique de même dessin, est sculptée sur bois massif, pour raison de solidité. Notre reproduction pourra en donner quelque idée.



L'encadrement des bas reliefs

Cette forme d'embellissements se trouve dans les antiques traditions chrétiennes [3]. Chacun sait que dans les Ecritures la vigne est constamment désignée comme le symbole de la vie, de l'Eucharistie, de la grâce, du Sauveur lui-même, de l'Eglise, du Paradis. Dans les Catacombes, sur les sarcophages, sur les mosaïques, ce symbole est répété partout, et souvent

[1] Cf. *Diario Rom.* an. 1836. [2] D'après une note de l'Archive des Dominicains. [3] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Vigne.*

avec un art exquis, et il le doit sans doute à ses éloquentes et nombreuses significations. Il se trouve donc heureusement employé à la porte du temple où Dieu réside et se donne.

Nous ne pouvons omettre de signaler ici, comme terme de comparaison, un vase de plomb découvert en Tunisie, et que l'on croit être un bénitier. Il est orné de figures et d'une vigne. Or, le style des figures est d'une ressemblance frappante avec celui des bas-reliefs que nous étudions : mais surtout l'ornement de vigne est absolument le même, jusque dans les détails du dessin [1].

V. **Les bas-reliefs de Sainte-Sabine sont une œuvre grecque.** — Il serait à propos de déterminer ici quel artiste a exécuté ces sculptures. Il ne s'agirait pas d'indiquer son nom, ce qui est manifestement impossible, mais de deviner à quelle école il appartint.

Sur ce point, comme ailleurs, les avis sont partagés parmi les savants.

Schnaase voit dans les portes de Sainte-Sabine « l'œuvre d'un artiste allemand, ou d'un artiste de l'Italie du Nord ». Qui sait si en faisant dater nos bas-reliefs du XII[e] ou XIII[e] siècle seulement, M. Schnaase ne voulait pas rendre moins impossible pour un compatriote la gloire de ce travail ?

D'autres y ont vu l'œuvre de quelques Frères Dominicains, qui auraient exécuté ces sculptures vers l'époque où Honorius III donna l'église aux Frères-Prêcheurs. Pour nous, nous y voyons l'œuvre d'un artiste grec, ou romano-grec. Nous savons que la violence des mouvements se rapproche de l'art romain : mais les artistes de Rome étaient généralement grecs : et rien n'est plus vrai que ce fait tant de fois constaté que si Rome a vaincu la Grèce par la force brutale, la Grèce a vaincu Rome par l'esprit. Au VI[e] et V[e] siècle, Rome vaincue par la force elle-même, subissait plus que jamais les influences de l'Orient. L'Aventin, en particulier, était dès cette époque un séjour préféré des Grecs dans Rome.

Mais indépendamment de ces généralités, et outre quelques indices que nous pourrions signaler, il est surtout un fait qui nous rend vraisemblable cette hypothèse : ce sont les lettres grecques, ou plutôt c'est la phrase grecque que nous lisons dans le volume déployé du Christ triomphant, et dont nous parlerons ailleurs. Il ne s'agit pas ici d'un sigle conventionnel comme le ☧ ou l'ΙΧΘΥΣ, c'est un texte choisi à peu près arbitrairement, et manifestement par un Grec.

Toutefois, nous n'avons qu'une conjecture très probable, et il n'y a pas de certitude absolue.

[1] Cf. De Rossi, *Bulletin*, 1867, p. 80.

VI. L'encadrement de la porte. — Pour achever cet examen général de la porte de Sainte-Sabine et avant de commencer l'examen de chaque bas-relief en particulier, ajoutons un mot de l'encadrement de la porte, je veux dire des montants et du linteau. C'est sans aucun doute l'ancienne porte du temple de Diane qui a servi pour l'église de Sainte-Sabine.

Observons d'abord un double et intéressant souvenir chrétien.

Dans la partie inférieure de chaque montant, on remarque à la hauteur de 1 m. 25 deux trous, aujourd'hui remplis de ciment.

Ces vestiges nous rappellent qu'autrefois notre basilique, comme toutes les grandes basiliques, était fermée par un cancel, grille ou balustrade. On conçoit qu'il en fut ainsi pour une porte où ne devait passer que le Pontife et son clergé, et devant laquelle devaient prier ceux qui n'avaient pas le droit de pénétrer dans le temple. Le cancel, comme le montrent les vestiges indiqués, s'élevait à hauteur d'appui et était en métal, ou en marbre, soutenu par des crampons de métal : l'exiguité des trous le montre suffisamment.

Dans le linteau de la porte, on voit les restes de six crampons de fer, placés sur une ligne parallèle, et consolidés dans le marbre avec du plomb. Ce sont les restes de six patères, ou chevilles de fer, munies d'anneaux, et destinées à soutenir le voile qui fermait l'entrée de la basilique. On trouve des vestiges semblables sur les portes antiques de Saint-Clément, de Santa-Maria-in-Cosmedin, de San-Georgio-in-Velabro, et dans les vieilles églises en général. Nous savons en effet que dans les temps primitifs les temples chrétiens étaient fermés par un grand voile.

Aurea nunc niveis ornantur limina velis,

chantait saint Paulin, en parlant de son église de Saint-Félix [1]. Le même saint nous apprend qu'on offrait parfois ces voiles par dévotion, et il nous en donne une idée dans ces vers :

Cedo : alii pretiosa ferant donaria, meque
Officii sumptu superent, qui pulchra tegendis
Vela ferant foribus, seu puro splendida lino,
Sive coloratis textum fucata figuris [2].

Saint Jérôme nous raconte que Nepotien aimait à entretenir ces voiles [3].

Aujourd'hui encore, non seulement les églises de Rome sont fermées

[1] *Poem.* XIV, 98. — [2] *Poem.* XVIII, 30. — [3] *Ad Heliod.* A chaque page le *Liber Pontificalis* nous raconte les donations de voiles faites par les Papes.

par cette lourde portière que chacun sait et redoute : mais encore aux jours de fête, elles sont ornées à l'entrée de deux voiles, ou plus souvent d'une longue bande d'étoffe de soie, de velours brodé, étendu sur le linteau de la porte, et descendant plus ou moins bas, parfois jusqu'au sol.

Sachant quelles furent jadis les splendeurs de Sainte-Sabine, nous ne pouvons douter que le « velum » de l'entrée n'ait été d'une magnificence proportionnée, embelli sans doute de broderies en soie ou en or, et même orné de peintures représentant quelque scène de la vie du Sauveur [1].

Ce voile s'appelait souvent « tetravelum », nom moitié grec moitié latin, sans doute parce qu'il avait quatre doubles, et le *Liber Pontificalis* le mentionne fréquemment [2].

Il se composait parfois d'une seule pièce, parfois de deux ou de quatre parties [3]. Nous pensons qu'étant donnée la grandeur de notre porte, le « velum » dut se composer au moins de deux parties, et se relevait, par conséquent, à l'aide d'un double nœud. Comme dans les riches maisons des particuliers on trouvait à l'entrée un « velum » qui la fermait, et que devaient soulever des serviteurs appelés « velarii » : de même dans le temple chrétien, des clercs inférieurs, « ostiarii », devaient soulever le « velum » de l'église, lorsqu'arrivait le Pontife pour entrer ou sortir [4] : et en certaines circonstances plus solennelles, le sous-diacre lui-même en était chargé.

Après avoir décrit la baie de la porte dans son ensemble, il convient de dire un mot encore de l'encadrement qui est, lui aussi, un chef-d'œuvre d'harmonie et de noblesse.

Nous en connaissons déjà les dimensions monumentales.

La porte est quadrangulaire, comme les portes de tous les anciens temples païens. Les chefs-d'œuvres en ce genre ne souffrent pas d'exception. La porte de la Maison carrée de Nîmes, celle du Panthéon à Rome, la porte du temple de Jupiter à Olympie, celles des temples de Balbeck, de Palmire, etc., sont également quadrangulaires. Il ne pouvait guère en être autrement, si l'on tenait à conserver les lois de l'harmonie : il convenait, en effet, que les portes fussent terminées par une ligne horizontale, afin qu'il y eût plus naturellement correspondance avec les lignes horizontales des péristyles à colonnes, qui les précédaient et les protégeaient. Il était d'ailleurs plus facile en certaines contrées de trouver de vastes

[1] Cf. Ducange : *Gloss. Lat.*, voc. *Tetravelum* : *Gloss. Græc.*, voc. *Θεῖα παραπετάσματα* et *Βῆλον*. — [2] Cf. en particulier, *In Leonem III*, 483, 411. — [3] Ducange, *Op. et loc. cit.* — [4] « Tam subdiaconus quam ostiarius... senioribus vela ad ostia sublevent. » *Concil. Narbon.*, an. 389.

blocs de pierre ou de marbre nécessaires aux portes quadrangulaires, qu'en d'autres régions moins favorisées. Dans ce dernier cas, il fallut recourir aux portes arquées.

Il y eut d'ailleurs de ce dernier fait, ou plutôt de cette transformation, une raison plus complète et plus noble. Lorsque le temple s'éleva avec la pensée religieuse : quand la hauteur considérable des églises chrétiennes ne permit plus de leur donner simplement des frontispices, ou des péristyles à colonnes : quand il fallut faire des façades à plusieurs étages, et les embellir pour éviter la monotonie, les portes arquées furent généralement employées, parce que naturellement elles rappellent plus facilement les pensées d'élévation.

La porte de notre église appartint à un temple antique, et reste l'un des plus beaux types de la forme païenne, bien que, grâce à la splendeur de ses proportions et de son ornementation, elle soit vraiment digne d'un temple du vrai Dieu.

On sait, en outre, qu'à l'époque la plus florissante de leur histoire artistique, les Romains n'employèrent, dans la construction de leurs temples, d'autre style que les styles grecs ; et comme la vieille porte du sanctuaire de Diane date précisément de cette époque, à ce titre encore elle est d'un intérêt nouveau.

Notre intention ne saurait être d'en donner ici une description complète, au point de vue architectonique : nous nous contenterons des détails principaux.

Vitruve nous parle de l'architecture des portes antiques, et n'a en vue que les portes des temples. Il en reconnait trois espèces : la dorique, l'ionique et l'attique (*atticurgue*). Cette dernière est celle dont le seuil est plus long que l'architrave et dont les pieds-droits ne sont point parallèles, comme nous le voyons dans le temple de Vesta ou de la Sibile, à Tivoli.

Les deux premières diffèrent par des détails de mesure et d'ornementation.

La porte dorique se faisait remarquer par une excessive simplicité dans les montants et dans le linteau ou la plate-bande. La porte ionique devait être plus ornée, et surmontée d'un couronnement. Il n'y avait pas sur ce point de lois rigoureuses et précises : et on ne recommandait guère aux architectes que de sauvegarder l'unité du caractère général, l'harmonie des profils et des lignes, plus simples, plus élégantes ou plus graves, selon la destination même des monuments : et toute la géométrie des architectes plus modernes ne sert pas à d'autre but.

D'après la classification de Vitruve, notre porte est d'ordre ionique. Il était impossible de mieux choisir et de mieux exécuter une entrée pour le temple d'une déesse forte et pure, tant on y trouve de grâce et de noblesse [1]. Sans qu'il y eût rien de déterminé géométriquement pour les proportions qui existaient entre les temples et leurs portes, les seules lois de l'harmonie jointes aux quelques notions qui nous restent sur l'ancien temple, et au style des colonnes de l'église qui lui appartenaient, nous le font deviner par son entrée.

Nous laisserons aux architectes qui en auront le souci, la préoccupation de savoir qu'elles sont les proportions de la largeur à la hauteur ; du linteau à la corniche qui le surmonte ; des différentes parties entre elles ; questions fort intéressantes, mais qui sortent de notre but. Ajoutons seulement qu'il serait difficile de concevoir une ornementation plus fraîche et plus élégante de dessin ; plus harmonisée à l'ensemble, et restant si bien dans son simple rôle d'ornementation, qui ne doit point exister pour elle-même et usurper le premier rang dans l'attention du spectateur, mais servir à l'éclat du monument qui la supporte.

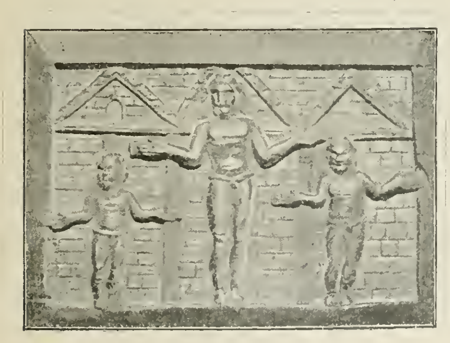
Il est temps d'aborder l'étude particulière de chaque bas-relief. Nous suivrons dans cet examen l'ordre tout matériel que nous trouvons dans la porte elle-même, et nous étudierons chacune des quatre séries verticales des panneaux, en commençant par le haut de celle qui est à gauche du visiteur.

[1] Sur le caractère du culte attribué à Diane, il faut lire dans *Phèdre* d'Eurypide les belles prières d'Hippolyte. Ce caractère est à noter, non seulement pour expliquer le choix du style de son temple, mais encore pour expliquer comment on a choisi de préférence parmi les ruines de son temple plutôt qu'ailleurs les matériaux qui devaient servir à une basilique chrétienne. La préoccupation d'employer pour les temples chrétiens des matériaux moins sacrilègement profanés est visible dans ce fait que les temples de Minerve, particulièrement à Rome et à Athènes, furent plutôt consacrés à la Vierge.

DEUXIÈME PARTIE

Description archéologique des bas-reliefs

I[er] bas-relief. — C'est le Crucifiement, une traduction exacte de ces mots de saint Jean : « Quand ils furent arrivés à un endroit appelé Calvaire, ils le mirent en croix, et avec lui deux malfaiteurs, l'un à droite, l'autre à gauche [1]. »



Premier bas-relief.

Il a fallu une singulière distraction à quelques écrivains, pour reconnaître ici les trois enfants dans la fournaise.

Les trois patients sont debout, et les bras étendus sur leurs croix : le fond du tableau est un mur en pierres carrées, découpé par trois frontons qui encadrent les crucifiés.

[1] *Joan.*, XXII. 33.

Nous devons étudier tous les détails, parce que tous ils ont une importance spéciale.

Le Christ en croix est représenté vivant, comme on le représenta jusqu'au XI[e] siècle, s'il faut en croire quelques savants spécialistes, malgré certaines descriptions attribuées à saint Augustin et à Prudence, lesquelles semblent prouver qu'il n'en fut pas toujours ainsi [1].

On voulait signifier le Dieu crucifié par son propre choix : il devait commander à la douleur et à la mort : c'était la divinité dans la victime.

La tête de notre Christ est droite, les yeux ouverts.

Les chrétiens hésitèrent longtemps à représenter le Crucifix dans toute sa sublime simplicité. Ils redoutaient les calomnies et les blasphèmes du monde païen. Durant les premiers siècles, on le symbolisa plutôt qu'on ne le représenta : et quand plus tard on introduisit dans les habitudes pieuses et artistiques les images de la Croix et du Crucifix, ce fut d'abord uniquement comme objet de culte privé. Le Crucifix n'apparaît franchement dans le culte public que vers les débuts du VI[e] siècle [2]. Jusqu'alors on avait accusé ouvertement les chrétiens d'adorer un homme coupable d'un crime capital, selon le mot de Minutius Félix [3]. Tacite n'avait pas craint de manquer de sérieux en se faisant l'écho de ces accusations : et lorsque dans le « Pædagogium » du palais des Césars, un écolier païen et mal élevé, peut-être jaloux d'un condisciple chrétien, voulait faire rire d'autres gamins aux dépens du dernier, il avait mis en dessin l'étourderie de Tacite, et tracé sur la muraille la célèbre caricature, représentant sur la croix un homme à tête d'âne, devant lequel un jeune homme se baise la main en signe d'adoration, avec ces mots écrits au bas : *Αλεξαμενος σεβετε* (pour *σεβεται*) *θεον*. On conçoit donc les timidités des premiers chrétiens, et les hésitations avec lesquelles ils passèrent du pur symbole au Crucifix tel que nous l'avons aujourd'hui. Tantôt ils se contentent de représenter les deux larrons seuls, et la place du Christ est occupée par une simple croix surmontée d'un buste du Christ encadré et lumineux : tantôt le Sauveur était montré sur la croix, mais vivant et impassible. De même dans le Crucifiement que nous avons sous les yeux, la croix, bien que reconnaissable, est néanmoins dissimulée, et ne frappe pas immédiatement l'attention : d'autant plus qu'à distance il est facile

[1] Cf. Garrucci, *Storia dell' Arte*, Vol. I, *Teorica*, p. 465. — [2] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Croix*, *Crucifiement*, *Crucifix* ; De Waal, *Das Kleid des Herrn auf den frühchristl. Denkmälern* ; Freiburg i. B., 1891. — [3] « Hominem summo supplicio pro facinore punitum. » *Octav.*

d'en confondre les extrémités, seules visibles, avec les blocs carrés qui forment le fond du tableau. Les suppliciés tiennent les bras étendus plutôt en « orantes » qu'en crucifiés. C'est, dit M. Kondakoff, « la manière vague et hésitante des sculpteurs des sarcophages [1] ».

La figure du Christ est lourde. Elle a été sans doute détériorée par le temps, et peut-être par des retouches. La figure des larrons est jeune, presque enfantine. Le Christ porte la barbe et les cheveux longs : les larrons ont les cheveux courts, et ne portent pas la barbe.

Dans les bas-reliefs de Sainte-Sabine, le Christ restera le seul personnage homme qui les porte ainsi, et il les porte toujours ainsi.

Bien que sur ce point, les usages n'aient pas été uniformes chez les anciens, on peut dire néanmoins qu'il était interdit à tous, sauf aux hommes libres, de porter la longue chevelure. Chez les Juifs, on se laissait grandir les cheveux en signe de grand deuil, ou pour la cérémonie du nazaréat. Les gens du peuple les portaient plus ou moins longs, selon les goûts et la position. Dans les monuments de l'antiquité chrétienne, les Orientaux (les trois Hébreux dans la fournaise, les rois Mages) et le Christ sont distingués par la chevelure longue : quelquefois aussi le Bon Pasteur, symbole du Christ, a les cheveux longs. Cet usage est tellement constant, qu'on peut déterminer toujours comme image du Christ sur les fresques des Catacombes une figure aux cheveux longs, vêtue de la tunique et du pallium.

Les larrons n'ont manifestement nul droit à cet honneur, et n'en reçoivent point le symbole.

Le Christ ne porte pas de nimbe. Il fut souvent admis par les artistes anciens que le nimbe ne se donnait au Sauveur que dans les scènes qui suivirent sa résurrection, pour signifier sa vie plus exclusivement et plus manifestement divine. On le voit, nous sommes bien éloignés encore de l'époque où Fra Angelico, dans une fresque de San Marco, donnera une grande auréole lumineuse au Sauveur et à ses apôtres fidèles, et une auréole noire, non moins grande, au traître Judas.

On remarque une notable différence de taille entre le Christ et les larrons : le Christ les dépasse de beaucoup. Les artistes anciens, dans le paganisme comme dans le christianisme, ont voulu symboliser par la grandeur de la stature la force et la dignité. L'histoire de l'art est pleine de faits semblables, jusqu'à la Renaissance. Le groupe de Laocoon est,

[1] *Op. et loc. cit.* Cf. Grisar, dans le *Bullet. di Arch. Crist.*, de M. De Rossi, 1891, p. 31.

selon nous. le plus célèbre exemple de ce symbolisme. Il suffit d'en avoir rappelé la signification en passant [1].

Les trois suppliciés n'ont pour tout vêtement qu'une ceinture fort étroite. avec une sorte d'appendice qui descend par devant. C'est un peu ce que les anciens appelaient le « subligaculum ». et ce que saint Denys décrit en ces termes : *ζώνη τὰ γόνιμα μέρη, τοὺς νεφροὺς περισφίγγων* [2].

On peut admettre que le Sauveur fut crucifié nu. conformément aux habitudes d'alors, et aux insinuations de l'Evangile ; on peut admettre que la nudité des personnages est parfois historique, et s'impose à l'artiste [3] : cependant dès qu'il s'est agi du Christ. un sentiment de pudeur a invinciblement exigé un voile pour son humanité trois fois sainte. et aussi loin que l'on remonte dans la tradition. on trouve le Crucifix avec son voile. L'*Evangile de Nicodème* nous raconte déjà que l'on entoura les reins du Christ avec une étoffe de lin [4] ; les *Actes de Pilate* assurent qu'on se servit d'une sorte de « colobium » rouge. dans le même but [5]. La caricature du palais des Césars nous montre le Crucifié vêtu des « braccæ fœminalia ». *περισκελῆ*, qui allaient des hanches jusqu'aux genoux [6], ce qui fait supposer que dès la date de cette caricature on avait coutume de couvrir le Christ sur son gibet.

Mais il y eut deux manières différentes de couvrir le Crucifix : on employa tantôt une simple ceinture. très étroite : tantôt les « braccæ ». le « colobium » ou tunique sans manches. Or. il est vraisemblable que les premiers artistes se rapprochèrent le plus possible de la vérité historique. surtout lorsqu'ils ne redoutaient pas trop un certain réalisme. et c'est le cas du sculpteur qui exécuta nos bas-reliefs. Si nous en croyons M. Kondakoff. si expert en ces matières. les données archéologiques confirmeraient pleinement ces inductions historiques [7].

Les suppliciés posent les pieds immédiatement sur le sol. qui remplace ici le « suppedaneum ». voulu sinon par les Ecritures. du moins par les anciennes traditions et par les lois romaines [8]. Les artistes qui le conservent se conforment plus sûrement à la vérité [9].

[1] Cf. à ce sujet. Kraus. *Real-Encycl.*. art. *Nimbus*. — [2] *De Cœl. Hier.* xv. — [3] Le crucifix de Saint-Geniès à Narbonne est dans le réalisme historique. — [4] *Ἐξέδυσαν αὐτὸν τὰ ἱμάτια αὐτοῦ, καὶ περιέζωσαν αὐτὸν λέντιον.* — [5] *Αὐτῷ ἐνέδυσαν ῥάκος κόκκινον. Edit. Tischendorf.* — [6] Cf. Hieron.. Ep. 64. — [7] Kondakoff. *Op. et loc. cit.* Voir les auteurs nombreux indiqués par Kondakoff, *ibid.*. et surtout De Waal. *op. et loc. cit.* — [8] Cf. Friedlieb. *Archéologie de la Passion*. Martigny. *Diction.*. art. *Crucifix*. — [9] On peut rappeler ici en passant que le crucifié était parfois assis en croix sur une sorte de support.

En examinant de près, on remarque aux pieds et aux mains des têtes de clous plus ou moins saillantes, malgré les diminutions faites par les siècles.

Il est à propos de constater en passant que les pieds des crucifiés ne sont point superposés, et que dès lors il y a quatre clous, et non point trois seulement. C'est d'ailleurs un fait confirmé par d'autres découvertes archéologiques : les plus anciens crucifix ont quatre clous [1].

Il n'y a pas de titre au sommet de la croix du Christ. Du reste, l'extrémité supérieure de la croix n'apparaît que derrière la tête du larron de droite ; le Sauveur cache la sienne derrière sa tête.

Le détail que nous venons de rappeler au sujet de la croix du bon larron, nous confirme une tradition acceptée universellement par les artistes de nos jours, et basée sur les monuments les plus sérieux, que la croix de Jésus-Christ fut la croix « immissa », telle qu'on la trouve dans tous les crucifix modernes : et non point la croix « decussata », vulgairement dite de saint André ; ni la « commissa » qui affecte la forme d'un T : ni tout autre que l'on voudra. Nous trouverons la même confirmation dans deux de nos bas-reliefs, dont l'un nous représente une basilique surmontée de la même croix ; l'autre, le Sauveur condamné à une croix semblable.

On peut observer encore que les croix de notre bas-relief sont basses, comme l'étaient, sauf quelques exceptions (la croix de Mardochée était une exception), celles qui servaient aux supplices. Celle du Christ est plus grande que les autres, soit à raison de la taille du Sauveur, soit parce que souvent, dans l'antiquité, les artistes et les orateurs supposèrent que la croix du Christ était réellement plus élevée que celles des larrons [2].

Disons un mot du fond du tableau. Il représente une muraille en blocs carrés, coupée par trois frontons qui se touchent, et sont supportés dans le milieu par deux pilastres cannelés à vis : les pilastres extrêmes sont supposés en dehors du tableau. Le fronton du milieu qui couvre le Christ est un peu plus élevé que les deux autres.

M. Kondakoff croit, et le P. Garrucci répète [3] que ces constructions

« Quod in medio figitur, dit saint Justin, ut ei insideant qui crucifiguntur. » On ne connait pas de monument archéologique conforme à cette donnee. Plusieurs Pères de l'Eglise ont néanmoins pensé que le Sauveur avait été mis en croix de cette manière. Cf. Justin., *Dial. cum Tryph.*, cap. XCI. Cf. Iren., *Adv. Hæres.*, I, 12. — [1] Martigny, *Diction.*, art. *Crucifiement* — [2] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Croix*. — [3] Le P. Garrucci se donne ici le mérite de l'invention : « A me sembra, dit-il, che siasi voluto rappresentare la Crocifissione avvenuta davanti alla citta. » Or, Kondakoff avait dit auparavant : « Les trois figures se détachent sur un mur couronné par trois frontons (la ville de Jérusalem). »

rappellent Jérusalem, en vue de laquelle mourut le Rédempteur. Cette interprétation est d'autant plus croyable que, dans un bas-relief bien conçu, et particulièrement dans les bas-reliefs de notre porte, le fond a toujours une signification précise, et sert généralement à déterminer les circonstances de lieu.

Nous n'ajoutons qu'une double remarque au sujet de cette sculpture.

La première est relative au mérite esthétique de notre bas-relief. Sans doute, l'exécution en laisse à désirer : on ne saurait nier cependant qu'il n'y ait dans l'ensemble de la composition cette sobriété et cette vie qui en font une œuvre d'art à certains points de vue. Il y a ce qu'il faut : rien n'y est superflu, et la simplicité en fait la grandeur.

La seconde se rapporte au mérite relatif de ce crucifix, au point de vue de l'antiquité.

Les crucifix les plus anciens, admis d'abord dans le culte privé, remontent au IVe siècle, et encore le Christ n'était-il alors que peint ou gravé à la pointe : et c'est au IXe siècle qu'on le trouve sculpté en bas-relief, assure M. Martigny [1].

Pour le culte public, il faut reculer encore ces dates.

La première mention d'un Christ peint dans une église nous est faite par Grégoire de Tours, et ce Christ existait à Narbonne [2]. Il faudra donc modifier ces récits trop absolus, et constater que nous avons sous les yeux le plus ancien crucifix en bas-relief qui existe, surtout dans le culte public. A tous ces points de vue, il a une importance spéciale.

Les couvents dominicains de Rome possèdent des trésors fort remarquables en ce genre. A Saint-Clément, se voient la plus ancienne peinture murale qui représente la scène du crucifiement, et plus probablement le plus ancien tableau de l'Assomption [3]. Saints-Dominique et Sixte possède, nous l'avons montré un jour, la plus ancienne Madonne extra-cimitériale qui existe à Rome et en bien d'autres lieux : Sainte-Sabine, le plus ancien crucifix en bas-relief que l'on connaisse [4].

[1] *Diction.*, art. *Crucifix*. — [2] Bosio avait trouvé et M. Marucchi a retrouvé dans le cimetière de Saint-Valentin à Rome une fresque représentant le Christ en croix, et datant du VIIe ou VIIIe siècle. Cf. De Rossi : *Bullet.* 1877, pp. 58 et 74. — [3] Cf. *Notice sur les peintures antiques de Saint-Clément*, Rome, 1869. Voir notre étude intitulée *La Vergine Acheropita de' SS. Domenico e Sisto*, Ferrara, 1880. — [4] Il nous est impossible de comprendre comment s'harmonisent les deux affirmations suivantes de Crowe et Cavalcaselle, à propos de ce bas-relief : « Il tempo veramente è troppo remoto per una simile composizione : » et « Il carattere, le proporzioni e le forme sono imitate dall'antico ; come antico è il fabbricato sormontato da tre timpani che vedesi nel fondo. » *Op. et loc. cit.*

Relativement à ce dernier, M. Marucchi écrivait le jour où quelques soi-disant artistes songeaient à ravir la porte de Sainte-Sabine pour la placer au Musée du Capitole : « Ces jours derniers encore, un érudit allemand, M. Dobbert, dans la *Nouvelle Revue de l'histoire des arts*, créée par le gouvernement impérial de Berlin, a appelé l'attention de ses doctes compatriotes sur ce remarquable monument de l'art à Rome (*la porte de Sainte-Sabine*). Dans une belle dissertation sur les origines du crucifix, il a pleinement confirmé l'antiquité de la porte de Sainte-Sabine. Il la fait remonter au V[e] siècle, et ses sages observations ont été répétées en Hongrie par le professeur Czobor. Le travail de M. Dobbert nous fournit l'occasion d'observer que parmi les nombreuses scènes bibliques de l'Ancien et du Nouveau-Testament, qui ornent cette porte, la plus importante est celle du crucifiement, parce qu'elle est la plus ancienne que l'on connaisse à Rome, et peut-être dans le monde entier [1]. »

II[me] bas-relief. — Il se trouve immédiatement au-dessous de celui que nous venons d'étudier, et appartient à la catégorie des plus grands. Il nous offre trois scènes distinctes, représentant trois miracles célèbres de Notre-Seigneur.

Première scène. — D'après le sentiment du P. Garrucci, elle représente la guérison de l'aveugle de Jéricho, dont il est parlé dans saint Luc [2]. M. Kondakoff y voit la guérison d'un aveugle près de la porte du temple. L'aveugle, se soutenant de son bâton, est debout devant un édifice quadrangulaire en pierres carrées, flanqué aux quatre coins de colonnes ouvragées, avec bases et chapiteaux, qui supportent une frise sculptée et un toit couvert de grandes briques. Le P. Garrucci croit que cet édifice est simplement un lieu bâti, une ville : mais il signifie manifestement une construction très spéciale, un temple : d'autant plus que lorsque dans le bas-relief précédent, le même artiste a voulu représenter une ville, il ne s'est pas avisé de nous montrer un seul édifice. Nous sommes par conséquent de l'avis de M. Kondakoff, et il s'agit ici de la guérison de l'aveugle qui eut lieu près de la porte du temple et dont saint Jean nous a fait le récit : « Jésus sortit du temple, et, en passant, il vit un aveugle de naissance, et il fit de la boue avec sa salive, et il lui en mit sur les yeux, en disant : Va, lave-toi dans la piscine de Siloé. L'aveugle s'en alla donc, se lava et revint avec la vue [3]. »

[1] Voir le journal L'*Aurora* du 16 mai 1880. [2] *Luc.*, XVIII, 35-43. — [3] *Joan.*, VIII, 1-34.

L'artiste a représenté la scène au moment où le Sauveur donne un ordre. Jésus-Christ debout, et comme détourné pour s'en aller, fait de la main droite un geste de commandement. Les doigts de la main ont été malheureusement détruits. De la main gauche, appuyée sur la poitrine, Jésus retient son pallium. Elle semble même enveloppée dans un pan du manteau.



Deuxième bas relief

L'aveugle, fait de la main droite un geste de remercîment, qu'il accompagne d'une gracieuse inclination du corps ; de la gauche, il tient le bâton qui lui est nécessaire pour marcher.

Il y a dans la composition beaucoup de sobriété, de vie et de noblesse.

Jésus-Christ porte la chevelure longue, et n'a point de barbe ; le malade a les cheveux taillés à la romaine. Les figures des deux personnages sont mieux exécutées que dans le premier bas-relief.

Le Sauveur est vêtu de la tunique et du pallium. Dans les divines

Ecritures. il est souvent fait mention de ce double vêtement [1]. La tunique se portait immédiatement sur le corps ; celle du Sauveur est plutôt courte [2], et descend à peu près à mi-jambe. Son pallium ou manteau l'enveloppe majestueusement, et une extrémité en descend avec ampleur du bras gauche qui le soutient. Le pallium ne se donnait qu'aux personnages graves qui le portaient sur la tunique, et seulement en dehors de la maison : et il était en même temps un vêtement assez humble, dont ne voulaient pas toujours les riches païens : à ce double point de vue, il convient au divin Maître, qui en usa réellement, selon le témoignage des Ecritures. On le voit, notre sculpture est, sous ce rapport, rigoureusement historique.

Enfin le Christ, comme l'aveugle, porte des sandales. On connaît ce genre de chaussures qui se compose simplement d'une semelle, munie de courroies, qui, pour la retenir aux pieds, s'enroulent autour de la jambe. Jésus-Christ, semble-t-il, n'eut pas d'autre chaussure en réalité [3], et il voulut que ses disciples en usassent comme étant particulièrement réservée aux gens d'humble condition. Notre bas-relief respecte donc la vérité historique bien mieux que les fresques des catacombes, où les Apôtres et leur Maître ont presque toujours les pieds nus.

L'aveugle porte la tunique et la penula. Celle-ci est une sorte de vêtement rond, fermé de tous côtés, avec un trou au centre pour passer la tête. Elle servait pour les voyages, ou encore pour affronter les intempéries. La « blouse » des ouvriers a aujourd'hui une forme et un usage semblable. Saint Paul s'en servait, et, dans sa seconde Épître à Timothée [4], il lui recommande de lui apporter sa penula et ses livres, qu'il a laissés.

La penula était dans le principe très courte et ne couvrait que les épaules. Plus tard, au commencement de l'empire romain, elle remplaça la toge et devint plus longue. Celle de notre aveugle est assez longue pour ressembler à une sorte de chasuble antique. L'origine de cette partie du vêtement sacerdotal se trouve précisément dans une modification de l'ancienne penula [5].

Le sculpteur aura donné ce vêtement au pauvre, parce que, sans doute, dans sa pensée elle convenait mieux à la condition de ce malheureux, la penula ayant été dans le principe le vêtement du pauvre.

[1] Cf. Saumaise, *In Tertull. De Pallio* ; Grotius, *In Act.*, XII ; Cf. *Matth.*, X, 10. *Luc.*, XXII, 36 ; De Waal, *Das Kleid des Herrn*, passim. — [2] Les habitudes ne furent pas toujours les mêmes sur ce point. — [3] *Joan.*, I, 27. — [4] II *Tim.*, IV, 13. — [5] Cf. Duchesne, *Origines du Culte chrétien*, p. 365 seqq.

Deuxième scène. — C'est la multiplication des pains. Ce tableau est séparé du précédent par une frise sculptée avec goût et simplicité. Il nous représente Jésus-Christ qui, debout, vêtu comme dans la première scène, a devant lui sept corbeilles d'osier, renfermant chacune un pain de la forme encore usitée aujourd'hui. Il tient de la main gauche un rouleau, et de la droite la verge du miracle. Auprès des corbeilles se voient trois poissons jetés sur le sol.

La représentation du miracle est parfaitement fidèle. « Jésus dit à ses disciples réunis : J'ai pitié de ce monde. Voilà trois jours qu'ils me suivent, et ils n'ont rien à manger. Je ne veux pas les renvoyer à jeun, parce que je crains qu'ils ne défaillent en route… Combien avez-vous de pains ? Ils répondirent : Sept et quelques poissons [1]. » On sait le reste. L'artiste a voulu attirer l'attention sur le point particulier de la multiplication des pains et des poissons, et il a parfaitement atteint son but.

Nous n'avons que deux détails à expliquer : la baguette et le volume.

La baguette, bâton, sceptre, est le signe de la puissance. Aussi le trouve-t-on surtout entre les mains de celui à qui Dieu communique sa puissance divine par le don des miracles, au thaumaturge. Le Sauveur changeant l'eau en vin, l'ange enlevant Elie, Moïse accomplissant ses prodiges, la tiennent en main dans nos bas-reliefs. On trouve le même fait constamment répété dans les vieux sarcophages, dans les « Vetri », dans les peintures catacombales, dans les vieux monuments en général [2].

Le volume ou rouleau de parchemin écrit, était dans l'antiquité le symbole du savoir, de la pensée, de l'éloquence. Les statues des empereurs, comme celle d'Auguste au Musée Pio-Clementino ; celles de sénateurs, le portent souvent à la main. Dans les monuments chrétiens, les lecteurs, les diacres, les évêques, les Apôtres, les Prophètes, portent habituellement le volume. Mais c'est à Notre Seigneur spécialement qu'appartient cet attribut. « Dans les bas-reliefs des sarcophages, et dans les mosaïques (il) est à peu près invariablement représenté avec un volume à la main gauche [3]. » Ici, comme partout où il accomplit un miracle, Jésus-Christ porte le volume, non point ouvert, mais roulé en cylindre [4].

Dieu communique une participation de sa puissance essentiellement divine par le don des miracles ; une participation de sa science essntiellement divine, par le don de prophétie. Il ne peut en un sens commu-

[1] *Matth.*, XV, 32-35. — [2] Cf. Bottari, pl. XIX ; Buonarotti, pl. VIII ; Garrucci, *passim*. — [3] Cf. De Rossi, *Roma Sott.*, III, tav. 40. Martigny, *Diction.*, art. *Volumen*. — [4] Bottari, pl. LXXXVIII, LXXXIX, CXXXVII.

niquer de lui-même à la créature que ces deux choses : son intelligence et sa volonté. Jésus-Christ portant la baguette et le volume, nous montre d'un coup tout ce qui est la preuve de sa mission.

Quant au sujet lui-même de la multiplication des pains, il est entièrement dans les traditions artistiques des premiers chrétiens. C'est l'un des miracles le plus fréquemment reproduits dans les monuments antiques. C'est que l'Eglise en mettant sous les yeux des fidèles ce touchant et glorieux prodige, voulait rappeler constamment à tous la multiplication du Pain eucharistique.

Il ne faut pas oublier que dans la représentation des faits bibliques, et en général dans les monuments de l'antiquité chrétienne, il importe souverainement de distinguer entre le sens que nous appellerions « littéral » qui indique le fait représenté ; et le sens « spirituel » ou « allégorique », c'est-à-dire le symbolisme, qui rappelle un autre dogme ou un autre fait, sous le signe du fait représenté. Il n'est pas même nécessaire, pour que le symbolisme existe, que la nature l'impose, ou que l'artiste l'ait expressément voulu et indiqué. L'interprétation populaire, basée sur l'enseignement des écrivains ou des orateurs, suffit pour donner dans l'histoire de l'archéologie le sens que nous nommons spirituel, à une scène, à un fait quelconque, qui devient dès lors une véritable allégorie. Rien ne nous empêche, puisqu'il s'agit ici d'un langage humain confié à des hommes, d'admettre comme applicable au symbolisme chrétien, la théorie sur laquelle on base la signification naturelle, arbitraire ou mixte des apologues, des paraboles, des métaphores, etc.

La doctrine et le fait de l'Eucharistie qui, dès le principe, parurent « insupportables »[1] à beaucoup, durent être voilés sous des symboles moins sujets à des interprétations odieuses. L'antiquité nous offre d'innombrables monuments de ce genre, et l'on ne saurait trop étudier ce chapitre de l'archéologie chrétienne[2].

Or, l'un des symboles de l'Eucharistie fut précisément le miracle qui nous occupe. Dans une catacombe chrétienne d'Alexandrie d'Egypte[3], à côté d'une représentation de ce prodige et du prodige de Cana (la troisième scène de notre bas-relief représente ce dernier), on voit un groupe de personnes assises, et ces mots parfaitement lisibles : *ΤΑC ΕΥΛΟΓΙΑC ΤΟΥ ΧΥ ΕCΘΙΟΝΤΕC* : « Ceux qui mangent les eulogies du Christ. »

[1] *Joan.*, VI, 61. — [2] Kraus, *Real-Encyclopædie*, art. *Eucharistie* et *Fisch*. — [3] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Eucharistie*, et les auteurs qu'il indique. Kondakoff, *op. cit.*

Dans le langage grec, surtout à Alexandrie, l'*Εὐλογία*, c'est l'Eucharistie [1]. Ce texte est suffisamment explicite et significatif.

Ce même symbolisme est confirmé par la présence des poissons. Sans doute, le récit évangélique suppose « pisciculos paucos » : mais nous ne saurions oublier que pour toute l'antiquité chrétienne, le poisson fut le symbole de Jésus-Christ, et surtout de Jésus-Christ dans l'Eucharistie. Chacun sait que le mot *Ἰχθύς*, poisson, renferme les initiales du nom et des deux principaux titres du Rédempteur : Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur [2]. On oublie plus facilement que l'*Ἰχθύς* représente très souvent l'Eucharistie [3]. Dans l'inscription du tombeau d'Abercius, évêque d'Hierapolis à la fin du II[e] siècle, on lit : *Πίστις πάντῃ δὲ προῆγε καὶ παρέθηκε τροφὴν, πάντῃ ἰχθὺν ἀπὸ πηγῆς, παμμεγέθη, καθαρὸν, ὃν ἐδράξατο παρθένος ἁγνή*. Dans la célèbre inscription grecque d'Autun, nous lisons cet autre témoignage : *Ἔσθιε πινάων Ἰχθὺν ἔχων παλάμαις* [4]. Une lampe antique, publiée par M. Parenteau [5], représentant un calice ansé que surmonte un poisson, nous exprime la même vérité.

Le rapprochement des poissons et des pains n'est point arbitraire. Non seulement il complète le tableau historique, mais il a encore par lui-même une signification spéciale. L'*Ἰχθύς* signifiant le Christ, désigne en quelque sorte la nature de ce pain renfermé dans les cistes : l'*Ἰχθύς* représente aussi le Sauveur, avec l'idée de nourriture rappelée par les pains : enfin l'*Ἰχθύς* et les pains peuvent indiquer simplement la même vérité et se confirmer mutuellement. Nous possédons une peinture de la catacombe de Calliste dans la partie la plus ancienne appelée de Lucine, représentant un poisson qui nage dans les flots, et porte sur son dos une corbeille pleine de pains avec une amphore de vin [6]. Ces considérations nous expliqueront pourquoi rien n'est plus fréquent que la représentation et le rapprochement de l'*Ἰχθύς* et du pain, dans les monuments archéologiques [7].

[1] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Eucharistie* ; cf. I Cor., x 16. — [2] Cf. De Rossi, *De christianis monumentis Ἰχθὺν exhibent.*, dans le III[e] vol. du *Spicilegium Solesmense* de D. Pitra. — [3] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Eucharistie*, Kraus, *Real-Encyclopædie*, art. *Eucharistie* et *Fisch* ; et Wilpert, *Prinzipienfragen der christl. Archäologie* (Freiburg i. B., 1889), p. 37 seqq. où les études de M. De Rossi sont très bien résumées et défendues contre les attaques de protestants allemands. — [4] Cf. *Spicil. Solesm.* III et I. Voir dans Wilpert les indications des variantes et des ouvrages à consulter. — [5] *Essai sur les poteries antiques de l'Ouest de la France*, pl. V. — [6] De Rossi, *Roma Sotterr.*, I, Tav. VIII, Pitra, *Spicileg. loc. cit.* Cf. Garrucci, Martigny, Kraus, *op. cit.* ; Bosio, *Rom. Sott.*, l. I p. 267, 515. — [7] Cf. Kondakoff, *Op. et loc. cit.*

Telles sont les vérités que nous rappelle notre bas-relief.

On a imaginé que les trois poissons de notre sculpture sont représentés dans l'eau : c'est une hypothèse gratuite, qui se trouve en contradiction avec le récit évangélique si fidèlement reproduit, et avec les conclusions d'un examen attentif. A côté des sept corbeilles de pains, et non pas à côté des sept corbeilles de fragments, se trouvent les poissons. Ils se voient simplement jetés sur le sol. Quand le sculpteur voudra représenter dans l'eau les chevaux du Pharaon, il saura exprimer très clairement sa pensée. Ici, nulle préoccupation semblable. D'ailleurs les trois poissons ont la bouche ouverte, et on observe que l'artiste leur a donné des dents : ils sont donc figurés morts, et l'hypothèse du P. Garrucci et de M. Kondakoff nous semble peu fondée. Si nous insistons sur ce détail, c'est que, d'après quelques auteurs, le symbolisme en dépend, et le Poisson, suivant qu'il sera représenté dans l'eau ou hors de l'eau, signifiera le Baptême ou l'Eucharistie [1]. Nous ne croyons ici qu'à cette dernière signification.

Troisième scène. — Elle nous représente le miracle de Cana, si simple, si éloquent, si justement populaire. On connaît l'admirable narration de l'Evangile. Prudence l'a résumée ainsi pour un artiste de son temps :

> Fœdera conjugii celebrant auspice cœtu
> Forte Galilæi ; jam deerant vina ministris :
> Christus vasa jubet properanter aquaria lymphis
> Impleri : inde meri veteris defunditur unda [2].

Le Sauveur est debout, avec une attitude à peu près semblable à celle qu'il a dans la première scène, si ce n'est qu'il est tourné un peu plus sur la gauche.

Il a devant lui sept grandes amphores, et il en touche une de la toute-puissante baguette qu'il tient de la droite.

Les premiers artistes chrétiens, qui ont souvent représenté ce sujet, n'ont pas suivi de tradition spéciale et déterminée, pour le nombre et la forme des vases, bien que l'Evangile indique « sex hydriæ » [3].

Nous pouvons observer que dans notre bas-relief, les amphores se rapprochent beaucoup de ce que dut être vraisemblablement « l'hydria » des Hébreux. Elle était fixe et ressemblait singulièrement à la diote si connue : et la capacité en était assez considérable. Les « hydriæ » de notre bas-relief

[1] Cf. Garrucci, Kraus, Martigny, *Opp. et loc. cit.* — [2] *Diptyc.* XXII. — [3] Cf. Bottari, pl. LI, LXXXVIII. Rohault de Fleury : *L'Evangile*, pl. XXXVII, XXXIX.

ressemblent absolument à ces grandes urnes en terre cuite, que l'on met dans le sol, et où les vieux Romains conservaient le grain, l'huile, etc. On en trouve partout en Italie, même pour les usages modernes[1].

Pour le nombre, l'artiste, selon une habitude générale, s'est laissé guider par la symétrie : plus haut, sept corbeilles du pain miraculeux : ici, sept amphores de vin encore miraculeux. Dans les « Vetri » on ne trouve presque jamais moins de sept « hydriæ » dans les autres monuments, le nombre varie souvent. On en trouve parfois sept, plus souvent six ou cinq : quelquefois deux et même une seule.

Ce miracle symbolisait pour les chrétiens le Baptême, par lequel s'opère une transformation dans l'homme, un passage de la nature à la grâce, comme l'interprétait Théophile d'Antioche, dès le II[e] siècle[2] : mais plus fréquemment il signifiait la transsubstantiation eucharistique : et Bianchini nous le montre avec un enseignement semblable, dès le IV[e] siècle, sur des « urceoli » ou burettes[3].

Nous voudrions ajouter une observation, conforme et aux lois de l'interprétation et à la nature des sujets que nous avons étudiés dans tout ce panneau. Il est vraisemblable que l'artiste a été guidé dans le choix des sujets par des pensées connexes, se réunissant dans une idée commune.

La partie supérieure qui représente la guérison de l'aveugle près du temple est séparée du reste par une frise : elle doit donc se distinguer plus complètement des autres scènes : nous pensons que c'est le Sacrement de Pénitence, si souvent reconnu dans ce miracle par les Pères et les Docteurs. L'aveugle guéri est le pénitent rendu à la lumière.

Les deux autres compartiments sont moins visiblement séparés entre eux : ou plutôt ils sont réunis par les trois poissons jetés à terre, symbole de l'Eucharistie. L'*Ἰχθύς* entre le pain et le vin miraculeux, c'est « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur et Sacramenté. »

Il nous semble que cettte interprétation est toute naturelle.

D'ailleurs les deux Sacrements, quoique distincts, sont réunis dans le même panneau, parce que l'un est la préparation de l'autre. Nous avons ici une page de catéchisme en sculpture.

III[me] bas-relief. — Il est de petite dimension. Jésus-Christ s'y voit debout et parlant à trois personnages qui se tiennent devant lui. Il est vêtu comme dans les autres bas-reliefs, porte la barbe et a autour de la tête, ce semble, l'A-Ω dans un nimbe. Il n'est pas évident néanmoins

[1] Cf. Fillion, *Atlas archéol. de la Bible*, pl. XIII, édit. 1883. — [2] *In Evang.*, I. — [3] *Anast. in Urb.*

qu'il ait le nimbe lui-même, car on ne saurait désigner avec certitude par ce nom l'échancrure du bois que l'on remarque autour de la tête, et sur laquelle on distingue les jointures des pierres qui forment le mur, dans le fond du tableau.



Troisième bas-relief.

Le Sauveur a la main gauche pressée contre la poitrine, et entourée d'un pan de son pallium : de la droite, il fait un geste de démonstration ou de bénédiction.

Les trois personnages placés devant lui, les uns après les autres, et vêtus de la tunique et du pallium, le regardent, sauf le premier qui incline profondément la tête, et fait un geste d'acceptation, de ses deux mains écartées et abaissées. Le fond du tableau est un mur formé de grands blocs carrés.

La barbe, et ce que nous avons nommé l'auréole du Christ, nous apprennent que nous sommes après la résurrection ; la muraille simple qui est au fond nous montre que la scène se passe dans un appartement.

En effet, on est d'accord pour reconnaître ici l'apparition de Jésus-Christ dans le Cénacle.

On peut, je crois, mieux préciser le sujet.

Le Sauveur donne un ordre indiqué par un geste impératif, et les disciples acceptent cet ordre. Il me semble donc que nous avons ici, en langage artistique, la traduction de ce récit de saint Jean : « Un soir du sabbat que les portes étaient fermées, et les disciples réunis, par crainte des Juifs ; Jésus vint et se trouva au milieu, et il leur dit : Paix à vous !... Comme mon Père m'a envoyé, je vous envoie. Et après avoir ainsi parlé, il souffla sur eux, et ajouta : Recevez le Saint-Esprit : les péchés seront remis à ceux à qui vous les remettrez ; ils seront retenus à ceux à qui vous les retiendrez [1]. »

[1] *Jean*, XX, 19-23.

Une particularité spécialement intéressante dans ce bas-relief, c'est le monogramme qui entoure la tête de Notre-Seigneur. Si on le regarde comme accompagné du nimbe, on aura une forme déjà bien rare du nimbe : si on le regarde comme isolé, ce serait une forme plus rare encore [1].

Le ☧ accosté des deux lettres symboliques a une signification dogmatique et historique qu'il est bon de rappeler brièvement.

La forme ☧ ou ⳨ était déjà connue chez les païens, lorsque les chrétiens l'adoptèrent en lui donnant un sens nouveau [2]. Souvent ils voilèrent ainsi leurs dogmes et leurs pratiques. Orphée jouant de la lyre est une image du Christ, etc., etc. De même le monogramme dont nous parlons prit chez les chrétiens un sens nouveau. Il fut en usage avant et surtout après Constantin.

De même l'A et l'Ω, la première et la dernière lettre de l'alphabet grec, avaient chez les païens une signification analogue à celle que leur donne l'Ecriture. Elles signifiaient pour eux une sorte d'excellence et de causalité. Martial nous parle de « l'Alpha pœnulatorum », pour désigner un homme qui se distingue à porter avec grâce sa penula.

Lorsque saint Jean, traduisant Isaïe eut introduit si explicitement cette formule dans le langage sacré, elle devint très populaire et très usitée. Elle se prêtait d'ailleurs merveilleusemt à une représentation plastique, et renfermait un admirable enseignement.

Pour l'entendre dans toute sa portée, il faut se rappeler le texte de saint Jean : *Ἐγὼ τὸ* A *καὶ τὸ* Ω, *ὁ πρῶτος, καὶ ὁ ἔσχατος, ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος* [3]. Les Pères et les écrivains chrétiens ont interprété souvent ce texte, et montré comment il rappelle les gloires du Christ [4]. Prudence a résumé ainsi cette christologie :

Corde fusus ex Parentis ante mundi exordium
Alpha et Ω cognominatus, ipse fons et clausula
Omnium quæ sunt, fuerunt quæque post futura sunt [5].

Cette métaphore, fut peinte et sculptée dès les premiers siècles chrétiens dans tous les monuments de l'art, et on la trouve partout.

[1] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Nimbe, Monogramme.* — [2] Cf. Garrucci, *Storia dell' Arte Cristiana*, vol. I, *Teorica*, p. 163-170. — [3] *Apoc.*, XXII, 13 : cf. *id.* cap. I, 8 : XX, 6 : Isa. XLI, 4, XLIV, 6 : XLVIII, 12. — [4] Martigny et Kraus, art. *Monogramme.* — [5] *Cathemer. Hymn.* IX, soit *Hymnus omnis horæ.* Sur un tombeau de la partie la plus ancienne du cimetière de Priscille à Rome, on voit l'A et l'Ω accompagnant comme symbole le nom du défunt sur la tuile qui ferme le loculus.

en Italie, en Grèce, en France, en Algérie, en Orient [1], etc. Toutefois, c'est après l'invasion de l'hérésie arienne que l'usage en devient plus fréquent chez les orthodoxes, de même que les hérétiques l'évitent avec soin, parce qu'ils y voient la condamnation de leurs erreurs. « C'est, en effet depuis lors, dit Martigny [2], que nous voyons surtout les lettres en question introduites dans l'intérieur du nimbe cruciforme qui ceint la tête du Rédempteur, rapprochement qui accuse évidemment l'intention de protester contre l'enseignement d'Arius. On commença aussi vers le même temps à les suspendre par des chaînettes d'or aux bras d'une croix gemmée, ou à ceux d'un monogramme cruciforme. L'A et l'ω sont ainsi suspendus aux bras d'une croix élégante et légèrement pattée, gravée sur le frontispice d'une petite basilique des premiers siècles, à Announah, en Algérie... Sur les monnaies, l'A et l'ω commencèrent dès l'année qui suivit la mort de Constantin à être tracés aux côtés du monogramme du Christ. »

Inutile d'insister sur la signification de ces signes.

Jésus-Christ est le principe et la fin, cause efficiente et cause finale de tout, comme s'exprimeraient les théologiens : Donc il est Dieu. Ainsi répondirent avec deux lettres les défenseurs de Jésus-Christ à Arius et à ses nombreux adeptes.

C'est à la même époque précisément que furent construites les portes de Sainte-Sabine. Peut-être faut-il trouver dans cette antiquité l'explication d'un fait déjà noté, savoir que le monogramme n'est pas accompagné du nimbe, ou que ce dernier est du moins fort peu accentué.

Un autre signe d'antiquité se trouve dans la forme minuscule de l'oméga : ω et non Ω. Très généralement, dans les premiers siècles, on employa cette lettre exclusivement, et quelques savants trouvent dans la seule présence de l'oméga majuscule une raison suffisante pour mettre en doute l'antiquité d'un document [3].

IVme bas-relief. — Il est de grande dimension. Je ne sais si l'on peut dire qu'il est divisé en trois parties : il serait peut-être plus juste d'affirmer qu'il représente trois circonstances du même fait, en trois compartiments, lesquels d'ailleurs ne sont qu'incomplètement divisés entre eux, par une plate-bande qui n'occupe pas même toute la largeur du bas-relief.

[1] Fabretti, Boldetti, *Opp.* passim. : Renier, *Inscript. de l'Algérie* n° 4025. — [2] *Diction.*, art. *Monogr.* Cf. *ibid.*, art. *Nimbe.* — [3] Martigny, *Diction.*, *loc. cit.*

Le fait représenté est classique dans l'antiquité chrétienne : c'est la vocation de Moïse. L'histoire du Législateur des Hébreux a été fréquemment reproduite, parce qu'il était l'une des plus nobles et des plus complètes figures du Christ. Nous avons sous les yeux l'histoire de sa vocation, en trois compartiments.



Quatrième bas-relief.

Première scène. — Le premier, placé dans le bas, nous montre Moïse berger. « Or, Moïse paissait les brebis de Jéthro, son beau-père, et prêtre de Madian, et ayant conduit le troupeau à travers le désert, il arriva à la montagne de Dieu, l'Horeb[1]. » Moïse est en effet assis dans un pays montagneux, boisé de chênes et de palmiers, et il a devant lui un troupeau de six magnifiques brebis, diversement posées et parfaitement sculptées. Il porte aux pieds les sandales, sur les épaules le pallium recouvrant la tunique, et regarde avec stupéfaction la scène du compartiment supérieur, où il est représenté lui-même en face du buisson ardent.

[1] *Exod.*, III, 1.

Ce sujet ne se trouve qu'assez rarement reproduit dans les monuments de l'antiquité chrétienne.

Deuxième scène. — Dans le deuxième compartiment, Moïse reçoit de Dieu l'ordre de délier sa chaussure. Moïse dit : « J'irai et je verrai cette grande vision, et pourquoi le buisson ne se consume point [1]. » Il semble que l'artiste a voulu exprimer cette résolution en partie dans le compartiment qui précède, par l'étonnement de Moïse en vue du miracle. Le texte sacré poursuit : « Le Seigneur voyant que Moïse approchait pour regarder, l'appela du milieu du buisson, et lui dit : Moïse ! Celui-ci répondit : Me voici ! N'approche point, reprend le Seigneur : délie la chaussure de tes pieds, car le lieu où tu es est une terre sainte [2]. » L'artiste a fort bien reproduit la scène. Moïse est assis et retire sa chaussure très naturellement, tandis qu'un ange placé entre lui et le buisson enflammé, lui en donne l'ordre. On peut observer en passant que c'est un ange qui parle. Il a de grandes ailes et une longue chevelure. De la main droite il fait le geste du commandement : tandis que la gauche est enveloppée dans un pan du manteau. On trouvera ici un argument de tradition dans le problème discuté entre théologiens, savoir si Dieu apparait en général par lui-même, ou par le ministère d'un ange. A s'en tenir ici au récit biblique, interprété tout à fait littéralement, c'est Dieu qui devrait parler à Moïse : l'artiste a confié ce ministère à un ange, ou plutôt au Verbe sous la figure d'un ange ; car les auteurs ecclésiastiques des premiers siècles attribuent ordinairement les théophanies de l'Ancien Testament au Logos.

Le buisson enflammé est fort bien réussi, et la grande flamme a je ne sais quoi de superbe et de vivant.

Troisième scène. — Enfin dans le troisième compartiment, Moïse reçoit sa mission. Deux personnages sont debout, revêtus de la tunique et du pallium, et sans chaussures. L'un reçoit sur ses deux mains couvertes d'un linge un rouleau, que lui offre une main émergeant d'un nuage : l'autre abaisse et étend les bras en signe d'assentiment et d'acceptation.

La plupart des interprètes ont pensé que Moïse reçoit ici les tables de la Loi. On affirme aussi que le personnage placé derrière Moïse est Pharaon. Nous croyons cette interprétation peu fondée. Moïse reçoit non point les tables de la Loi, mais sa mission providentielle. Nous avons des raisons nombreuses pour l'affirmer.

Notons avant tout qu'un rouleau présenté par une main sortant d'un

[1] *Exod.*, III, 3. — [2] *Exod.*, III, 5.

nuage, signifie une intervention divine, comme nous l'avons déjà constaté : il symbolise une mission spéciale confiée extraordinairement, ou un fait merveilleux, attribuable à la main de Dieu [1]. Dans un fragment publié par le Card. Maï [2], il est question d'un tableau qui fut peint entre 398 et 401, par ordre d'un préfet de Rome, et qui représentait une défaite de barbares. En haut on voyait une main portant une inscription qui attribuait à Dieu l'honneur de la victoire.

Rien ne nous oblige donc à voir ici la notification de la Loi à Moïse.

Nous avons d'ailleurs des motifs sérieux de croire qu'il ne s'agit point ici de cette grande scène du Sinaï. On ne s'expliquerait point, dans cette hypothèse, la présence de Pharaon que l'on y introduit. Au surplus, si le second personnage était réellement le roi d'Égypte, on ne comprendrait pas qu'il ne portât aucun signe de sa dignité.

Quel sera donc le fait reproduit ?

Pour répondre à cette question, il suffit d'observer qu'il y a connexion entre cette scène et la précédente, puisqu'elle n'en est séparée que partiellement ; puisque les flammes du buisson ardent montent jusque dans le champ de la première ; puisque si les deux personnages n'ont pas de chaussures, la raison en doit être simplement que Dieu, dans l'autre scène, a commandé de les quitter. Ajoutons que l'ordre chonologique, vraisemblablement respecté avec exactitude dans les sujets qui occupent le même panneau, ne permet pas de voir ici autre chose que la mission confiée simultanément à Moïse et à Aaron. « Et le Seigneur irrité contre Moïse, lui dit : Aaron, ton frère, le lévite, je sais qu'il est éloquent. Voici qu'il vient à ta rencontre, et il se réjouira en son cœur de te revoir. Parle-lui, et place mes paroles dans sa bouche ; et moi je serai dans ta bouche et dans sa bouche, et je vous montrerai ce que vous devez faire. Il parlera pour toi au peuple, et il sera ta bouche... Voici que je t'ai établi le Dieu de Pharaon, et Aaron, ton frère, sera ton prophète. Tu lui diras tout ce que je t'ai ordonné [3]. »

Ainsi expliquée, la scène suppose ce qui précède, et appelle ce qui suivra de la même histoire dans d'autres panneaux [4].

Au point de vue de l'art, je veux dire de la sobriété, de la noblesse, de la clarté et de la vie, ces bas-reliefs sont fort remarquables.

[1] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Dieu*, *Volume*. [2] *Except. Eunap.* [3] *Exod.*, IV, 14-16 ; et VII, 1-2. [4] Le P. Garrucci écrit cette réflexion fort sensée : « Presumo che nei quadri dove sono in più di un piano espressi fatti e miracoli, si trovi serbato l'ordine cronologico. » Comment donc en ce cas voit-il Pharaon dans le second des personnages représentés ?

Un détail mérite ici notre attention. Moïse reçoit le volume sur ses deux mains voilées ou couvertes d'un linge. Le voile jeté sur les mains de celui qui reçoit quelque chose est un signe de respect et pour celui qui donne et pour la chose donnée. Nous avons d'innombrables preuves de cette assertion dans l'antiquité chrétienne. Saint Pierre reçoit les clés, les martyrs reçoivent ou offrent leurs couronnes, les mains couvertes d'un pan de leurs manteaux [1]. Aujourd'hui encore les fidèles se couvrent les mains d'une nappe pour recevoir l'Eucharistie.

Vme bas-relief. — Il nous offre une scène du Nouveau-Testament : Jésus-Christ condamné au supplice de la croix par Ponce Pilate.



Cinquième bas-relief.

Le gouverneur romain est assis dans une sorte de fauteuil, ou mieux de pliant ; il porte une cotte de maille, et une chlamyde ou manteau agrafée sur l'épaule droite ; et une « vitta » lui ceint la tête. Un jeune serviteur, vêtu, lui aussi, de la cotte de maille, tient devant lui une aiguière élégamment ouvragée, et lui verse de l'eau sur les mains dans une patère à manche, tandis que le lâche magistrat détourne la tête, pour manifester son regret ou sa honte d'avoir condamné l'Innocent. On sait que l'acte symbolique accompli par Pilate n'était pas spécialement dans les usages romains ; mais il l'était chez les juifs : parfois même la Loi en faisait un précepte, et le considérait comme une protestation d'innocence [2], lorsqu'on n'avait pas d'autres preuves juridiques à apporter. On raconte que les Septante se lavaient les mains chaque fois qu'ils se mettaient à leur traduction des saints Livres, afin de signifier la pureté de leurs

[1] Cf. Bottari, Marangoni, Ciampini, etc., qui nous offrent mille exemples à ce sujet. — [2] Cf. *Deut.*, XXVI, 6, XXIX, 6 ; Cf. *Ps.* XII, 6 ; Joseph, *Antiq.* XXV, 2, 2, 14.

intentions; et aujourd'hui encore, le prêtre catholique, au moment d'offrir le Sacrifice, se lave les mains, en prononçant ces paroles du Psaume qui donnent un sens antique à l'action qu'il accomplit : « Lavabo inter innocentes manus meas [1] ».

Derrière Pilate se tient debout un soldat, portant la cotte de maille et une tunique de cuir, et regardant le juge prévaricateur avec une sorte de stupéfaction. Jésus-Christ, les cheveux longs, mais sans barbe, les mains liées devant lui, part pour le Calvaire. Le personnage placé à sa gauche porte la barbe. Ce n'est ni un scribe ni un pharisien, comme le voudrait le P. Garrucci, mais bien un soldat qui emmène Jésus, met la main sur sa personne sacrée, et le pousse par les épaules. Il porte d'ailleurs l'habit militaire, une sorte de tunique ou de penula de cuir.

Le Sauveur est suivi de Simon le Cyrénéen qui porte la croix, une croix « immissa. » Simon est représenté jeune et de petite taille, pour signifier sans doute qu'il fait les fonctions de serviteur, « puer ». Le personnage placé derrière lui doit être cette fois un pharisien ou un scribe. Il ne porte point l'habit militaire, mais la tunique et le « pallium », et fait au Christ un geste menaçant, accompagné d'un regard plein d'orgueil. Ce bas-relief est frappant de vérité et de simplicité antique. Pilate qui se lave les mains comme innocent de la mort dont il vient prononcer la sentence, est un drame poignant; et il est impossible de mieux mettre en contraste les faiblesses humaines et les bontés divines. Il est impossible de mieux rendre le récit évangélique : « Pilate voyant qu'il ne gagnait rien et que le tumulte allait croissant, se fit donner de l'eau et se lava les mains devant le peuple en disant : Je suis innocent du sang de ce juste... Et il le leur livra pour être crucifié [2]. »

Il faut se rappeler que les juges hébreux, après avoir prononcé une sentence de mort, étendaient la main sur la tête du coupable, en disant : « Que ton sang soit sur ta tête, » protestant ainsi qu'ils n'étaient point responsables de cette mort [3]. Pilate répond aux Juifs en leur renvoyant toute responsabilité. Cette scène se passait non point dans le prétoire, mais au dehors, soit parce que les Juifs avaient refusé de pénétrer dans le prétoire par crainte des impuretés légales, soit parce que les sentences étaient toujours plus ou moins publiques chez les Romains. Pilate avait donc fait transporter son siège sur le « Lithostrotos ». Aussi notre artiste n'a-t-il pas représenté un mur dans le fond de son

[1] *Ps.*, xxv, 6. — [2] *Matth.*, xxvii, 24. — [3] Cf. Goodwin, *Moses et Aaron*, Lib. v, cap. vi.

tableau, afin de ne pas laisser entendre que le fait s'accomplit dans une salle ou un appartement quelconque.

Il est rare, sans doute, que dans la première antiquité on ait reproduit dans toute leur réalité les scènes de la Passion. Il ne faudrait pas conclure néanmoins que nous avons sous les yeux un monument de nature tout-à-fait insolite, et par conséquent d'une ancienneté douteuse. Plusieurs sarcophages du IVe et du Ve siècle nous montrent des scènes tout à fait semblables de la passion de Jésus parmi les sculptures dont ils sont ornés. Le portement de croix en particulier se trouve sur un antique sarcophage du Latran, et il existe entre cette sculpture et la nôtre cette ressemblance, qu'elle nous montre la croix portée non point par Jésus, mais par Simon de Cyrène [1]. On trouve le même sujet reproduit, avec un style semblable, dans une mosaïque de Sant'Apollinare Nuovo, à Ravenne.

Au surplus, à la date de nos bas-reliefs, cette difficulté n'a plus de valeur sérieuse.

VIme bas-relief. — Il est de petites dimensions, et se trouve placé en haut de la seconde série verticale. C'est un tableau de l'apparition de l'ange aux saintes femmes, près du tombeau.



Sixième bas-relief.

« Marie-Madeleine et l'autre Marie vinrent voir le sépulcre. Et voilà qu'il se fit un grand tremblement de terre. L'ange du Seigneur venait de descendre du ciel : il s'était approché, avait enlevé la pierre... Son aspect était comme l'éclair, et son vêtement blanc comme la

[1] Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide*, t. IV, p. 264; Gori, *Vet. Diptych.* III, pl. XXXIII, etc.

neige... Il dit aux femmes : Ne craignez pas, vous. Je sais que vous cherchez Jésus qui a été crucifié. Il n'est plus ici : il est ressuscité comme il l'avait dit. Venez et voyez l'endroit où le Seigneur avait été déposé [1]. »

Si l'on compare notre bas-relief à cette page de l'histoire divine, on se persuade sans peine qu'il impossible de porter plus loin le scrupule de l'exactitude.

Les deux saintes femmes arrivent de Jérusalem figurée par un fronton qui les encadre : elles approchent du sépulcre représenté « par une sorte de temple, qui est couronné d'un fronton, et dans lequel est pratiquée une porte voûtée [2]. » L'ange debout, avec de grandes ailes, se tient dans cette porte, adresse la parole aux femmes, et fait le geste démonstratif, pour peindre cette parole : « Il n'est pas ici. » Ce n'est pas encore le geste si incomparablement expressif que Fra Angelico a donné à son ange dans la fresque qui reproduit le même sujet, à San Marco : mais il ne manque assurément ni de vérité, ni de grandeur.

Madeleine regarde l'ange et lui répond, comme le montre le geste de sa main droite : l'autre Marie, éblouie de l'éclat de l'ange, lève sa main droite enveloppée d'un pan de son manteau, comme pour se voiler les yeux.

Les trois personnages portent les sandales : l'ange est revêtu de la tunique et du pallium : les deux femmes, de la stola et de la palla, et ont la tête voilée d'un pan de celle-ci.

Quoique plus rarement, les premiers chrétiens ont représenté le mystère de la résurrection sous sa forme réelle, surtout au lendemain de la persécution [3]. Ce mystère était sans doute à leurs yeux comme un symbole de leur propre triomphe sur la mort. Jusqu'alors ils l'avaient enveloppé de formes mystiques, voilé sous divers emblêmes, spécialement sous la figure de Jonas. Ils avaient redouté d'exposer ce dogme aux railleries des païens, et ils se souvenaient de l'échec de saint Paul, lorsqu'il avait parlé de la résurrection à l'Aréopage.

Notre bas-relief est assurément l'un des plus anciens où le mystère soit si explicitement et si complètement représenté.

VIIme bas-relief. — Il nous ramène à l'histoire de Moïse, dont il

[1] *Matth.*, XXVIII, 1-6. [2] Kondakoff, *Op. et loc. cit.*, p. 366. Le tombeau de Jésus-Christ est souvent représenté sous forme d'édicule. Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Résurrection de N.-S.* ; Kraus, *Real-Encycl.*, art. *Auferstehung des H.* ; Faillon, *Monuments*, I, 466 ; Sepp, *Jerusalem und das heilige Land*, I, 464. — [3] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Résurrection de Notre-Seigneur.*

nous offre quatre scènes en quatre compartiments distincts, car il s'agit d'un bas-relief de plus grande dimension.



Septième bas-relief.

Première scène. — Un personnage est seul, debout, vêtu de la tunique et du pallium : il regarde une main ouverte qui sort d'un nuage, et lui-même abaisse et étend les bras en signe d'adhésion. Il semble indiquer en même temps de la droite un chêne qui s'élève dans l'angle du tableau.

Le P. Garrucci se contente de dire que Moïse est en prière dans une campagne figurée par le chêne. C'est un peu vague, et notre artiste nous a habitué déjà et nous habituera d'avantage encore à une plus grande précision. Et d'ailleurs, cette explication ne justifie pas suffisamment la présence de la main providentielle, qui est ouverte comme donnant un ordre. La main désigne toujours quelque

prodige particulier. Et Moïse au surplus fait aussi bien un geste d'acceptation qu'un geste de prière.

Persuadé que notre sculpteur représente ici comme ailleurs un fait particulier, tel que le raconte la Bible, et qu'il suit l'ordre chronologique par rapport à ce qui précède dans le premier panneau, et à ce qui suit dans le panneau que nous avons sous les yeux, nous voyons ici la traduction de ce passage de l'Exode : « Et ils arrivèrent à Mara, et ils ne pouvaient boire les eaux de Mara, parce qu'elles étaient amères... Et le peuple murmura contre Moïse en disant : Que boirons-nous ? Mais, lui, il cria vers le Seigneur, qui lui montra une sorte de bois, et il mit ce bois dans l'eau, qui devint douce [1]. »

Ainsi s'explique sans peine la présence de la main toute puissante, l'attitude de Moïse, et la présence du chêne dans l'angle du tableau. On peut objecter que cet arbre n'est pas spécifié dans le récit biblique : mais il est facile de répondre que l'artiste devant faire un choix, s'est naturellement décidé à reproduire l'arbre-roi.

Deuxième scène. — Dans le deuxième compartiment nous est rappelé un autre miracle. Trois personnages sont assis autour d'une table ronde, qui est couverte d'une longue nappe ornée de franges, et porte un vaste plat, où se voient quatre oiseaux préparés pour le repas. Les convives portent tous la main au plat. C'est le miracle des cailles rôties : « Les enfants d'Israël disaient (à Moïse et à Aaron) : Que ne sommes-nous morts de la main du Seigneur, sur la terre d'Egypte, quand nous étions assis auprès des « ollas carnium » ?... Et le Seigneur parla à Moïse et lui dit : J'ai entendu les murmures des enfants d'Israël : dis-leur : Ce soir, vous mangerez de la chair... Le soir arriva, et les cailles montèrent et couvrirent le camp [2]. » On ne sait lequel est le plus réaliste du récit ou de la sculpture.

M. Kondakoff a vu dans ce bas-relief la scène d'Emmaüs, et il y trouve « le Christ qui est assis entre ses deux disciples, devant une table ronde de petite dimension, couverte d'une nappe : il est en train de bénir le pain [3] ». Cette interprétation est contraire au contexte, et n'explique point les oiseaux qui se voient dans le plat. Elle a amené l'illustre savant à conclure que tout est un peu confondu dans ce bas-relief : au contraire, tout y est très simple et logique, si on le comprend.

Troisième scène. — Elle nous raconte le miracle de la manne. Nous avons ici de nouveau trois personnages assis autour d'une table, comme

[1] *Exod.*, XV, 23-25. — [2] *Exod.*, XVI, 13. — [3] *Loc. cit.*, p. 371.

dans le compartiment supérieur, et un serviteur de chaque côté, tous deux vêtus d'une courte tunique de peau. La nappe de la table est un peu plus ornée, et porte, outre les franges, deux disques, ou sortes de « calliculae », qui sont ici un simple embellissement. Sur la table est un plat que remplit un pain de grains très visibles. Ces grains ne peuvent être que la manne.

Voici les paroles de l'Exode : « Que ne sommes-nous morts (disaient les fils d'Israël) quand nous mangions du pain à satiété ? Et le Seigneur dit à Moïse : J'ai entendu les murmures des enfants d'Israël : dis-leur : demain, vous serez rassasiés de pain. Et le matin il tomba une rosée autour du camp. Elle couvrit la surface de la terre : on aurait dit qu'elle avait été pilée comme de la gelée blanche. Voyant ce prodige, les enfants d'Israël se disaient entre eux : Manhu ? C'est-à-dire : qu'est-ce que cela ?... Moïse leur dit : C'est le pain que le Seigneur vous envoie pour manger [1]. »

M. Kondakoff a vu dans ce tableau le Repas des anges chez Abraham : et a pris les trois convives pour des anges, et les deux serviteurs, pour Abraham et Sarah. « Les trois hôtes célestes, dit-il [2], bénissent un pain de forme circulaire, marqué d'une croix : Abraham placé à gauche, tient une cuiller : Sarah, debout, à droite, un couteau : ils sont tous deux vêtus d'une tunique de cuir. » Mais cette explication est complètement invraisemblable. Le costume assigné à Abraham et à Sarah est peu digne de ces personnages : le serviteur de gauche, pris pour Abraham, tient en main une cuiller et une sorte d'amphore à goulot, assez semblable à notre bouteille : le serviteur de droite, qui est bien un homme, lui aussi, comme le montrent ses cheveux courts, tient d'une main un couteau, sans doute, ainsi que le veut M. Kondakoff, et de l'autre, un second ustensile de cuisine. Ce double rôle convient peu à Abraham et Sarah. Le second serviteur a devant lui un grand vase cylindrique et orné de cannelures verticales, un « gomor », destiné, je pense, à recevoir la manne, et que M. Kondakoff, si j'en crois un peu son interprétation, et surtout le dessin placé en tête de sa brochure, a dû prendre pour un prolongement de la tunique de la prétendue Sarah. Les trois convives n'ont point d'ailes, comme l'artiste n'eut point manqué de leur en donner, malgré « l'incognito » des célestes voyageurs : ils ne bénissent pas le pain, mais portent la main au plat, comme plus haut : le pain n'est pas marqué d'une croix, mais simplement d'une échancrure dans l'angle :

[1] *Exod.*, XVI, 12-15. — [2]. *Op. et loc. cit.*, p. 37.

enfin l'artiste n'eût pas manqué de désigner le lieu de la scène par un arbre, puisqu'elle eut lieu sous un arbre, s'il eût prétendu nous montrer le repas des anges chez Abraham.

Nous devons ajouter quelques observations relativement au sujet qui nous occupe, la manducation de la manne.

Chez les Pères et les Docteurs de l'Eglise, la manne est constamment regardée comme un symbole de l'Eucharistie. Leurs écrits nous rappellent constamment cette comparaison. Il est donc certain que nous trouverons dans la tradition figurée le même enseignement : et toutefois, chose étrange ! les documents certains de ce symbolisme sont très rares dans les annales de l'archéologie [1], tellement que nous avons sous les yeux l'un des monuments les plus antiques auxquels on puisse attribuer cette signification.

Mais est-il probable que la manducation de la manne ait le sens figuré que nous lui attribuons ? Nous avons pour le croire ce motif surtout, que le sens symbolique est donné par les archéologues aux monuments semblables.

Prudence semble avoir décrit les deux scènes qui précèdent dans ces vers, qui furent destinés à expliquer une représentation semblable :

> Panibus angelicis albent temptoria patrum :
> Certa fides facti : tenet urceus aureus exin
> Servatum manna : ingratis venit altera nubes
> Atque avidos carn's saturat congesta coturnix [2].

Pour ceux qui s'intéressent à ces questions, nous ferons observer que dans les deux compartiments précédents, les convives sont représentés assis et non couchés. Manger couché était parfois dans l'antiquité le privilège des efféminés et des vainqueurs [3] : les premiers par oisiveté, les seconds pour raison de repos. Les représentations de repas dans les catacombes nous montrent généralement les convives assis. Ni les amollissements de l'oisiveté, ni les orgueils d'un triomphe ne conviennent aux fidèles, dont la vie est un combat sur la terre.

Nous avons dans ces deux bas-reliefs la preuve qu'au Ve et VIe siècle, la disposition des repas différait peu de ce qu'elle est aujourd'hui. La table, les ornementations, les ustensiles de cuisine, etc., sont à peu près

[1] Cf. Martigny, *Diction.*, art., *Manne, Eucharistie, Moïse*. Cf. Kraus, *Real Encycl.*, art. *Eucharistie, Manna, Moses*. — [2] *Diptyc.*, XI. — [3] Toutefois les femmes étaient le plus souvent assises à table.

de forme moderne. Les sièges des convives, dans ces deux scènes, comme dans tous les bas-reliefs, sont d'une forme identique. On dirait deux chassis recourbés, et placés l'un dans l'autre, dont l'un aurait une extrémité plus prolongée et formerait un dossier. Nous renvoyons au dessin qui accompagne notre description. Cette forme de sièges est une forme ancienne.

Faut-il remarquer pourtant que les convives mangent avec les doigts, et ne connaissent pas nos fourchettes? On conçoit pour le temps de Moïse que le sculpteur ait eu des hésitations, bien qu'exagérées[1]. Ceci démontre sa scrupuleuse conscience dressée.

Enfin, il ne sera pas inutile d'observer que les trois sujets précédents sont plus rares dans l'iconographie chrétienne[2], et qu'a ce titre les bas-reliefs qui les reproduisent ont une valeur spéciale.

Quatrième scène. — Enfin, nous arrivons au quatrième et dernier compartiment de ce bas-relief. Ici, comme dans le premier compartiment, Moïse est seul et debout. A sa gauche sort d'un nuage la main de Dieu, le « doigt de Dieu » ; des deux côtés s'élève un rocher abrupt ; et enfin, du rocher de droite, plus grand que l'autre, se précipite comme de sa source, un fleuve très abondant, que Moïse montre de la main.

Ce fait de la vie de Moïse fut souvent représenté. Les exemples en sont innombrables dans les premiers monuments de l'art chrétien, sur les sarcophages, dans les verres historiés, dans les médailles, dans les peintures catacombales, etc. Il est en effet l'un des plus illustres dans l'Ancien-Testament, et l'un des plus touchants comme témoignage de la bonté et de la puissance de Dieu. Le peuple hébreu murmurait contre Moïse parce que l'eau lui manquait : et le Seigneur dit à Moïse : « Je me tiendrai devant toi (c'est la main du bas-relief), sur la montagne d'Horeb (c'est la montagne dont nous avons parlé), et l'eau en sortira (c'est la grande source qui jaillit)[3]. » Impossible de traduire plus littéralement un récit dans une œuvre d'art.

Le sculpteur a représenté la scène, non point au moment du miracle, mais lorsque, le miracle déjà accompli, l'eau coule en abondance. Cette manière de peindre le prodige est plus rare[4].

Moïse ne tient plus sa verge de thaumaturge, et montre seulement

[1] Cf. cependant *Exod.* XXVII, 3. La fourchette était connue des anciens Romains. Voir Rich., *Diction.*, art. *Fascinula.* — [2] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Moïse.* — [3] *Exod.*, XVII, 6. — [4] Cf. Bottari, XIIX ; Millin, *Midi de la France*, LXVI.

la source. Ici, comme dans presque tous les monuments qui représentent le même fait, Moïse se voit seul.

Considéré dans son ensemble, tout ce panneau mérite une attention particulière au point de vue esthétique. L'exécution en est calme et sobre: tout y parle, rien n'y est superflu.

Si on l'interprète comme nous l'avons interprété, on voit que l'ordre chronologique y est parfaitement observé.

Kondakoff et Mamachi se sont trompés considérablement dans l'explication qu'ils nous en ont donnée: sans doute parce qu'ils n'ont pas eu la facilité d'étudier de près nos sculptures.

VIIIme bas-relief. — C'est une apparition de Jésus-Christ à deux saintes femmes. « L'ange dit aux femmes (venues au tombeau): « Allez promptement, et annoncez aux disciples qu'Il est ressuscité: et voici qu'il vous précèdera en Galilée: là, vous le verrez, comme il vous l'a prédit. Et elles s'éloignèrent aussitôt du monument avec crainte



Huitième bas-relief.

et grande joie, et elles coururent porter la nouvelle aux disciples. Et voici que Jésus leur vint au-devant, et leur dit: Je vous salue. Elles approchèrent pour embrasser ses pieds, et l'adorèrent [1]. » C'est la scène si souvent figurée dans l'art byzantin sous le nom de *χαίρετε*, d'après l'Évangile de saint Matthieu [2]. La scène se passe dans une campagne, désignée par trois arbres, deux palmiers aux extrémités, un chêne au milieu. Jésus-Christ est debout, et interpelle du geste les saintes femmes. Il porte la barbe et les cheveux longs. Les deux femmes

[1] *Matth.*, XXVIII, 7-9. — [2] Cf. Kondakoff, *Op. et loc. cit.*, p. 366. Didron, *Manuel d'Iconographie*, p. 201.

sont debout, ont la tête voilée et se tournent vers le Christ. Elles élèvent devant leur figure la main droite enveloppée d'un pan de leur *palla*. Ce geste signifie le respect, et peut-être l'éblouissement dont elles furent frappées par l'apparition subite de Jésus-Christ glorieux.

Tous ceux qui se sont occupés d'iconographie chrétienne au point de vue de son histoire, savent combien fréquemment le mystère de la résurrection qu'on représentait peu en lui-même, a souvent été figurée par une apparition aux saintes femmes.

IXme bas-relief. — Mamachi a cru y voir Abraham qui reçoit la visite des anges : c'est une erreur. Nous avons ici le fait le plus connu de l'histoire de Zacharie, le père de saint Jean-Baptiste. « On voit le prêtre debout, dans l'attitude d'un Orante, à l'entrée du temple, alors que, pour employer les termes de l'Evangile, « egressus non poterat loqui » : au dehors se trouve la foule représentée par six personnages : « et omnis multitudo populi erat orans foris » [1]. Nous admettons volontiers l'opinion de M. Kondakoff, et nous croyons avoir réellement sous les yeux l'annonciation de Zacharie. Il nous semble pourtant que l'artiste a mieux précisé les circonstances, et qu'il a représenté le fait au moment où Zacharie sort du temple, et va à la foule, sans pouvoir lui parler autrement que par signes : « Et la foule attendait Zacharie, et s'étonnait de ses lenteurs dans le temple. Il sortit enfin, mais ne pouvait parler, et on reconnut qu'il avait eu une vision dans le temple. Et il leur faisait des signes, et il leur demeura muet [2]. »

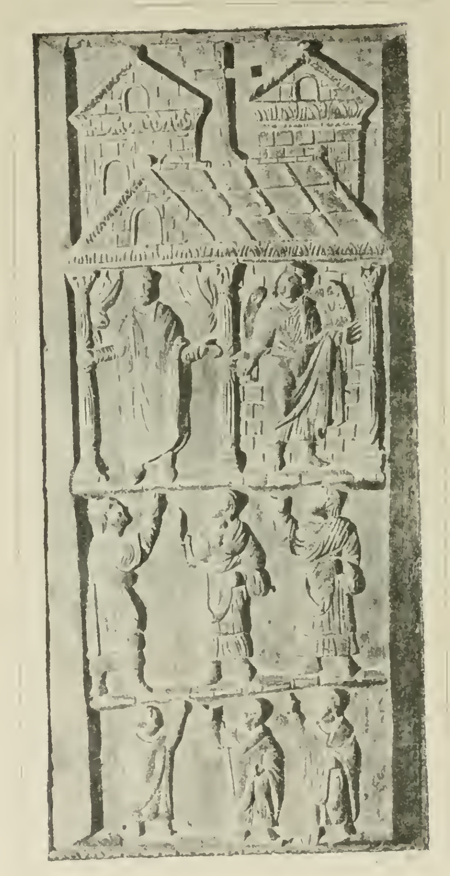
Zacharie est en effet représenté à l'entrée du temple, regardant la foule, et lui faisant un geste de ses deux bras abaissés et étendus. Selon notre interprétation, ce geste ne serait point celui d'un Orante, mais bien celui d'un homme qui cherche à se faire comprendre par des signes. Pour admettre qu'il prie, il faudrait le supposer à l'autel, et rien n'autorise cette hypothèse.

Les six personnages qui représentent la multitude, sont en deux groupes, placés en deux étages superposés. Tous ont la main droite levée vers Zacharie, en signe d'attente ou de surprise.

Ce tableau, nous dit M. Kondakoff, « sans avoir un sens symbolique, a joué un rôle important dans l'iconographie des premiers âges [3] : » et le même auteur indique plusieurs documents analogues.

[1] Kondakoff, *Op. et loc.cit.*, p. 370. — [2] *Luc.*, I, 21-22. — [3] *Op. et loc. cit.*

Il nous semble utile d'entrer dans quelques détails, capables d'intéresser un certain nombre de lecteurs.



Neuvième bas-relief.

Observons en premier lieu que ce bas-relief, bien qu'il soit divisé en trois compartiments, forme néanmoins un tableau unique, et nous offre une seule scène. L'ensemble est naïvement ordonné, sans doute, et les essais de perspective, indiqués dans les deux groupes de personnes placées en dehors du temple, ne sont rien moins qu'heureux. Toutefois l'ensemble de la composition ne manque ni de noblesse, ni de grandeur. L'idée de l'artiste était, comme toujours, très nette et très simple. A une autre époque ce sculpteur eût été plus habile sans doute, mais n'eût jamais sacrifié la sobriété et la grandeur au détail et au joli.

Il est bon de jeter un coup d'œil sur chaque compartiment en particulier.

En haut l'archange Gabriel, et Zacharie à qui il semble parler. Le messager céleste est debout, vêtu, et porte de grandes ailes ; il se tient adossé à la muraille

latérale du temple, indiquée par des blocs carrés de maçonnerie. Il porte la chevelure longue et flottante. Zacharie est à l'entrée du temple, dans la grande porte qui occupe toute la façade. Le père de Jean-Baptiste est grand de taille : il a la barbe, et, pardessus la tunique, il porte une grande chlamyde agrafée sur l'épaule droite. Il inspire le respect par la dignité de sa démarche. Cette figure est byzantine de caractère et de style. Peut-être faudrait-il voir dans le costume de Zacharie un monument curieux pour l'histoire du vêtement sacerdotal.

Surtout il faut remarquer le temple. C'est sans doute une église du Ve ou VIe siècle. La grande croix « immissa » placée au faîte du temple, nous prouve la vraisemblance de cette supposition. La présence de cette croix sur le temple de Jérusalem se doit attribuer à une naïveté de l'artiste qui, ayant à nous représenter un temple, a trouvé le plus simple de nous copier une église chrétienne de son temps.

Le temple ou l'église est un édifice carré, en pierres de taille, et flanqué aux quatre angles de colonnes adossées. Sous ce rapport, il ressemble parfaitement à une autre représentation du temple que nous avons vue dans le premier compartiment du second panneau. Les colonnes ont les bases et les chapiteaux corinthiens : mais le fût est irrégulier, divisé en deux par un double cordon qui le resserre dans le milieu, et orné dans le sens vertical de stries qui forment des ovales concentriques. C'est un peu la colonne balustre. Les colonnes supportent une frise ouvragée, au-dessus de laquelle se voit le toit formé de larges briques. La façade se compose de deux parties. La partie inférieure, jusqu'au fronton est toute entière occupée par une vaste porte, portant de chaque côté un rideau destiné à la fermer, mais relevé pour livrer passage à Zacharie. La porte est surmontée de la frise et du fronton triangulaire. Le fronton est évidé, percé d'une fenêtre cintrée, et construit en pierres de taille ; les corniches sont ouvragées comme la frise.

La grande croix qui le surmonte est ornée également d'ovales et de carrés alternés et figurant sans doute des pierres précieuses : enfin derrière le temple s'élèvent deux campaniles, surmontés d'une frise et d'un fronton semblables à celui du temple. Ils sont en pierres de taille, et percés dans le haut de deux fenêtres parallèles.

Il nous semble que ces détails ne manquent pas d'importance pour l'histoire de l'art architectural chez les chrétiens, et que à ce titre, notre bas-relief peut prendre place à côté du célèbre sarcophage du cimetière du Vatican, qui nous montre une basilique primitive [1].

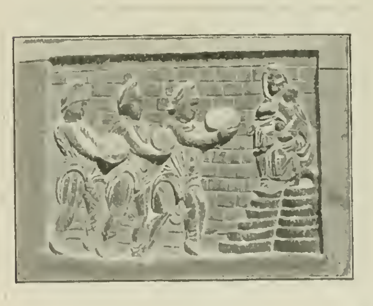
[1] Cf. Martigny et Kraus, *Opp. cit.*, art. *Basilique, Basilika.*

Dans le deuxième compartiment, nous trouvons trois personnages vêtus d'une manière un peu insolite. Ils portent une double tunique; l'une plus longue descend à la cheville du pied; l'autre s'arrête presque à la hauteur du genou. Sur les tuniques, ils ont le pallium, avec cette variante que surtout chez le personnage du milieu, le pallium semble retenu par une ceinture. Il nous paraît vraisemblable que l'artiste a voulu représenter ici d'autres prêtres ou lévites, attendant eux aussi que Zacharie sortît du temple. Ce qui nous confirme dans cette pensée, c'est que dans le troisième et dernier compartiment, les trois personnages ne portent qu'une simple tunique recouverte de l'humble penula : ce qui semble indiquer une gradation hiérarchique.

Cette différence suppose sans doute le fait que nous venons d'énoncer.

Quoi qu'il en soit, ce bas-relief aura encore cette importance nouvelle qu'il peut servir pour l'histoire du vêtement. Le costume des divers personnages est varié, et se montre sous toutes ses formes, à raison de la différence des positions qu'on y observe.

Xme bas-relief. — Remontons au sommet de la troisième série verticale. Le bas-relief qui s'offre à nous est une adoration des Mages, sujet classique chez les premiers artistes chrétiens. On le représentait de préférence, parce qu'il résumait le dogme touchant le culte de Jésus-Christ et de sa Mère, et aussi parce qu'il rappelait plus facilement aux fidèles, convertis du paganisme, que les miséricordes de Dieu sont pour ceux qui le craignent, selon le mot de Marie dans son Cantique.



Dixième bas-relief.

Précisons la scène avec le sculpteur. « Les Mages vinrent de l'Orient à Jérusalem... Après avoir entendu le roi (Hérode), ils partirent (vers Bethléem); et voici que l'étoile qu'ils avaient vue en Orient les précédait, jusqu'à ce qu'elle s'arrêtât enfin sur l'endroit où était l'Enfant avec Marie, sa Mère : et, se prosternant (les Mages) l'adorèrent, ouvrirent leurs trésors et lui offrirent comme présents, de l'or, de l'encens et de la myrrhe [1]. »

[1] *Matth.*, II, I, II.

Prudence avait composé la légende qui suit pour un tableau analogue à celui que nous étudions :

> Sancta Bethleem caput est orbis. quae protulit Jesum :
> Orbis principium. caput ipsum principiorum.
> Urbs hominem Christum genuit. qui Christus agebat
> Ante Deus quam sol fieret. quam lucifer esset [1].

La scène de l'adoration se passe dans la maison. comme l'indique le mur qui forme le fond du tableau. Il est remarquable que ce mur soit formé non point de grands blocs. comme ailleurs. mais de petites rangées horizontales de matériaux, dont les joints ne sont point accentués dans le sens vertical. L'artiste a voulu sans doute indiquer un simple briquetage ou bien une hutte en planches. plus conforme à la pauvreté de l'asile où naquit le Sauveur. L'étoile, arrêtée sur la maison, ne se voit point. Marie tenant l'Enfant, est assise sur une sorte de « solium » qui s'élève sur une triple montée de six degrés d'escaliers, ornés de petits dessins, et de forme arrondie. Elle est assise non pas sur une simple chaise de femme, mais dans un noble fauteuil. les *δίφροι*, semblable à ceux que nous trouvons dans les autres panneaux. C'est la *καθέδρα σὺν ὑποποδίῳ* des Grecs ; c'est un trône [2]. Elle a la tête voilée et. de ses deux mains, tient sur son genou gauche le Divin Enfant. Celui-ci est entièrement vêtu. comme il le fut presque toujours dans l'antiquité. jusqu'à l'invasion d'un réalisme qui n'est souvent que de l'impudence. De la main droite. il reçoit les présents que lui offrent les Mages.

Les Mages sont au nombre de trois, comme le veut une tradition invariablement respectée, lorsque certains artistes ne l'ont pas sacrifiée à un principe de symétrie, pour nous les représenter au nombre de deux ou de quatre [3].

Ils se tiennent debout. au bas du trône, et approchent les uns après les autres, portant leurs offrandes dans des patères semblables.

Leur costume est le costume traditionnel [4]. Ils sont coiffés du « pileus »

[1] *Diptyc.*. XXVI. — [2] Athan.. *Dipnos.*, V. 29. — [3] Cf. Grimouard De Saint-Laurent : *Guide de l'art chrétien*. vol. III. p. 62. etc. ; Wilpert. *Ein Cyclus christologischer Darstellungen*. p. 21. — [4] M. Kondakoff fait le renvoi suivant : « Pour le costume des Mages, voir les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et de Sant'Apolinare Nuovo à Ravenne, les sarcophages (Rohault de Fleury, *L'Evangile.*) les médailles ou cachets. » *Bullet. di archeol. crist.* 1869, VI. Le P. Garrucci a reproduit tous ces monuments dans son grand ouvrage : *Storia dell' Arte.*

ou bonnet phrygien, comme Orientaux, et peut-être comme Persans. Pour vêtement, ils portent une tunique courte et à pans découpés, et une sorte de braies ou de caleçons collants et quadrillés, dont le nom grec *ἀναξυρίδες* est fort expressif. Chez les Perses, cette partie du vêtement s'appelle « saraballa » ou « sarabara ». Selon la vieille définition, les *ἀναξυρίδες* vont à « calce ad pubem ». Elles étaient en usage chez les Orientaux et les Septentrionaux : les Arméniens et les Parthes les portaient larges : les Persans et les Chaldéens les avaient serrées. Saint Jean-Baptiste, Abel, les trois enfants dans la fournaise, Daniel au milieu des lions, les saints Abdon et Sennen, les bourreaux de Jésus-Christ et les serviteurs de la cour impériale en étaient parfois revêtus dans les monuments primitifs de l'art. Les mages spécialement les portent toujours et partout [1].

Les *ἀναξυρίδες* étaient en cuir, en lin ou en soie : c'est sans doute pour indiquer cette dernière étoffe que l'artiste a quadrillé celles de nos Mages.

Le P. Garrucci croit que le dernier seul porte « le nassiridi tessute a quadriglie. » C'est une erreur : ce vêtement est identique chez les trois personnages.

Au simple aspect, il est facile de conclure que nous avons ici un monument de la plus pure et de la plus certaine antiquité, tant il offre de ressemblance avec tous les monuments analogues publiés par les savants spéciaux, tels que MM. Rohault de Fleury [2], Lehner [3], Liell [4], etc. Crowe et Cavalcaselle affirment que nous avons ici le style des Catacombes [5]. Mais il est un détail qui, pour n'être point historique, n'en a pas moins une importance notable : c'est une pensée doctrinale et pieuse qui l'a inspiré. Marie, tenant son Fils, est assise en Reine, et participe manifestement aux honneurs rendus à Celui dont elle est la Mère, et parce qu'elle est sa Mère. Elle est sur un trône très élevé, et présente ainsi le Verbe Incarné aux adorations des Mages. Prudence a exprimé ce symbolisme :

> Hic pretiosa Magi sub Virginis ubere Christo
> Dona ferunt puero myrrhaeque et thuris et auri.
> Miratur Genitrix tot casti ventris honores,
> Seque Deum genuisse hominem Regem quoque Summum [6].

[1] Cf. *Les miniatures de Cosmas*. Bibl. Vat. n° 699. — [2] *La Sainte Vierge*. Paris, 1878. — [3] *Die Marienverehrung*. Stuttg., 1881. — [4] *Die Marienbilder der Katacomben*, Freib., 1887. Cf. Melia. *La Vergine Benedetta*. — [5] *Storia della Pittura*, vol. I, *loc. cit.* — [6] *Diptyc.*, xxvii.

Ce détail, dont nous ne connaissons pas d'autre exemple aussi frappant dans l'antiquité primitive, acquiert par cette raison même une importance meilleure, et il sert à établir la perpétuité du culte rendu à la Vierge. On prétend que Marie n'est représentée qu'à raison de son Fils. Il ne serait pas impossible d'expliquer le fait. s'il était réel. car de même que nous justifions notre culte spécial à la Vierge par sa maternité divine. de même les artistes auraient pu la représenter toujours comme Mère. parce que c'est la première de toutes ses grandeurs. Mais on ne peut accepter ni le fait, ni l'explication du fait. tels que les veulent les adversaires. On peut nier le fait. puisque Marie a souvent été représentée sans son Fils [6]: on doit nier l'explication qu'ils donnent. savoir que la Vierge n'est dans ces monuments qu'un complément historique. Elle nous est toujours montrée comme souveraine par son Fils. Notre bas-relief en est une preuve à ajouter à toutes les autres.

XIme bas-relief. — Il est de grande dimension. Il est le premier de ceux que nous croyons plus modernes. pour les raisons dites plus haut. C'est aussi l'un des sujets dont l'interprétation est fort controversée et douteuse.

M. Kondakoff y voit la résurrection « representée d'une manière vraiment originale. Deux anges viennent saisir par la tête et les bras. le Christ placé au sommet d'une montagne et courbé à terre : un troisième ange étend la droite pour montrer le Seigneur : plus bas. on aperçoit quatre soldats. dont les uns regardent avec stupéfaction cette scène. tandis que les autres sont encore endormis. L'un d'eux pourrait bien être le centurion Longin. »

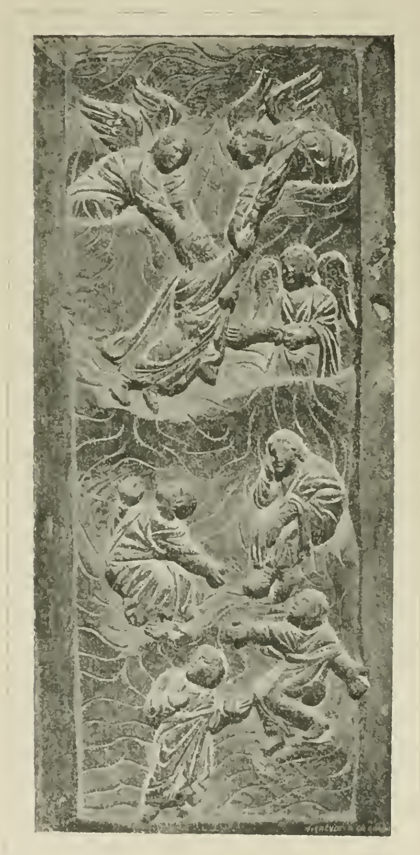
Le P. Garrucci croit trouver ici l'Ascension de Notre-Seigneur. et y lit même la traduction de ce texte : « Attolite portas principes vestras. »

Enfin. Mamachi y devine deux scènes : en haut le Christ souffre l'agonie dans le jardin. et reçoit le secours des anges : en bas, il exhorte ses disciples à prier et à veiller [1].

Il importe avant tout de décrire exactement la sculpture. En haut se voit le Sauveur vêtu de la tunique et du pallium qu'il retient de la main gauche. penché comme quelqu'un que l'on relèverait du sol où il serait tombé de toute sa longueur. Il porte la barbe et n'a pas le nimbe. Trois anges à grandes ailes l'entourent : deux sont au-dessus et de

[1] Cf. Rohault de Fleury, Lehner. Liell. *Opp. cit.* — [2] Ces trois opinions se lisent dans les ouvrages déjà cités.

chaque côté, et le soulèvent l'un par le haut de la tête, l'autre par le bras droit, le troisième ange est devant lui, et le supporte légèrement par la poitrine.



Onzième bas-relief.

Dans la partie inférieure se voient quatre personnages, dont trois sont assis et un autre debout. L'un de ceux qui sont assis est comme endormi, et appuie sa tête dans sa main ; les trois autres regardent la scène supérieure, et étendent les bras en signe de stupéfaction. Il est à noter qu'on les voit de face ou de profil, et qu'ils sont obligés de tourner la tête, pour voir la scène supérieure. Leur mouvement est très naturel.

Apprécions autant que possible ces interprétations diverses. Il n'est point facile de voir ici la résurrection, malgré l'exemple qu'apporte M. Kondakoff d'un bas-relief qui existe au musée de Munich et qu'il croit du Ve ou VIe siècle, tandis que le Docteur Sepp le croit du IVe [1]. Ici point de tombeau, mais seulement une montagne et peut-

[1] Cf. Sepp. *Op cit.*, I. S. 492.

être des nuages au-dessus : les quatre personnages que l'on voit dans le bas ne sont pas des soldats ; ils n'ont point d'armes, et ne portent pas le costume militaire. Ajoutons que dans la pose allanguie et fatiguée du Sauveur, dans l'effort violent que font les anges pour le soulever, l'un même le soutenant par la tête, il n'y a rien de triomphant et de vainqueur. Au surplus, il ne porte pas l'auréole. Dans le bas-relief de Munich, il y a le tombeau, les gardes endormis, les saintes femmes qui viennent pour visiter le sépulcre : et enfin le Christ n'est point soutenu par des anges, mais saisit simplement de la droite une main qui sort d'un nuage. La différence est trop notable pour qu'il soit permis de raisonner par analogie. Il nous reste ainsi deux interprétations possibles que nous voulons exposer sans nous prononcer absolument, parce que nous n'avons pas les données suffisantes pour autoriser un jugement exclusif.

La première est celle du P. Garrucci, qui y voit l'Ascension. En haut, le Christ est enlevé au ciel par les anges, selon ce texte prophétique du Psaume : « Attollite portas, principes vestras [1]. » Ce qui favorise spécialement cette explication, c'est que les anges semblent représentés sur des nuages d'où ils émergent à mi-corps : et que, dès lors, le Christ semble lui-même élevé au-dessus du sol que ses pieds ne touchent plus, puisque le fond du tableau est un nuage : mais la représentation n'est plus historique, puisqu'il est dit que le Christ « monta » au ciel par ses propres forces.

Dans cette hypothèse, il faut admettre que l'effort pénible du Sauveur se doit attribuer à l'inexpérience de l'artiste, et l'interprétation de M. Kondakoff bénéficierait de l'explication de ce dernier détail. Le personnage qui semble dormir dans la partie inférieure, serait un disciple qui pleure au départ du Maître bien-aimé. Il est pourtant difficile de justifier autrement que par le sommeil la posture de ce disciple, comme il n'est pas facile d'expliquer l'absence de l'auréole, au front du Christ. Tout serait fort naturel dans la tenue des autres, sauf ce fait que trois sont représentés assis.

La seconde interprétation possible est celle du P. Mamachi, que nous modifions afin de la rendre plus vraisemblable. Il n'est pas facile en effet de voir dans le compartiment inférieur Jésus-Christ encourageant ses disciples, puisque, entre autres détails, le seul personnage debout, qui pourrait être Notre-Seigneur, tourne le dos aux trois autres.

[1] *Ps.*, XXIII, 7.

Nous croyons probable néanmoins que nous avons sous les yeux un tableau de la scène de Gethsémani. En haut, le Sauveur, comme accablé, est consolé par les anges. Il porte la barbe, parce qu'il est parvenu à la plénitude de ses années : il n'a pas encore le nimbe, parce qu'il n'a pas encore triomphé. Sa pose est bien véritablement celle d'un agonisant qu'on relève. Le texte sacré nous dit : « (Jésus) s'éloigna d'eux (les trois disciples) à la distance d'un jet de pierre, et, se mettant à genoux, il pria en ces termes : Mon Père, si vous le voulez, écartez de moi ce calice : cependant que votre volonté se fasse, et non la mienne. Et un ange lui apparut du ciel pour le conforter [1]. »

L'artiste a figuré trois anges au lieu d'un seul. Cette fantaisie n'est que très accidentelle, et l'artiste pouvait se la permettre, surtout si, dans sa pensée, il commentait ce texte évangélique par d'autres textes parallèles, comme celui où il est dit que Dieu a confié son Christ « à ses anges [2]. »

Le fond du tableau serait alors un rocher, une montagne, et non des nuages, selon cette autre indication de saint Luc : « Jésus sortit, et, conformément à son habitude, se rendit à la montagne des Oliviers. Et ses disciples le suivirent. Et quand il fut arrivé à cet endroit... il se mit à genoux et priait... Et un ange lui apparut du ciel pour le conforter [3] ».

Dans la partie inférieure du bas-relief, nous ne verrions point un autre compartiment, comme le veut Mamachi, mais simplement les autres personnages historiques du tableau. Trois disciples, Pierre, Jacques et Jean que Jésus avait introduits avec lui dans le jardin, sont assis, et l'un d'eux est profondément endormi, tandis que les autres s'émerveillent de l'intervention angélique. Enfin le dernier personnage qui est debout, séparé des autres, et regarde, lui aussi, avec stupéfaction la scène supérieure, pourrait représenter les autres disciples laissés un peu plus loin. En effet, arrivé près d'une maison qui se trouvait à l'entrée du jardin et qu'on appelait Gethsémani, ou Pressoir à huile, le Sauveur dit à ses disciples : « Restez ici, tandis que je vais plus loin pour prier. Et prenant avec lui Pierre et les deux fils de Zébédée, il commença à devenir triste [4]. »

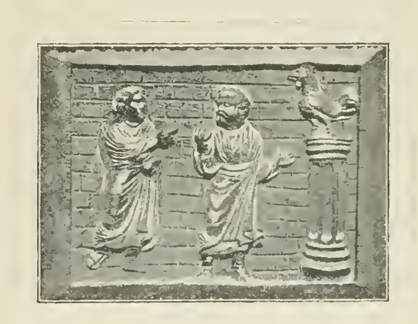
Si la seconde interprétation est juste, nous avons ici un document presque unique dans les fastes de l'archéologie, car il est inouï, ou à peu près, qu'on ait représenté l'agonie du Sauveur dans les anciens monuments de la tradition figurée et de l'art primitif [5].

[1] *Luc.* xxii, 42-43. — [2] *Ps.* xc, 11. — [3] *Luc.* xxii, 39. — [4] *Matth.*, xxvi, 36-37. — [5] Cf. Gebhardt et Harnack, *Evangeliorum Codex Rossanensis*, Taf. xi.

Il faudrait cependant observer, même dans cette hypothèse, que parmi les bas-reliefs de notre porte qui sont réellement de facture plus récente, celui que nous venons d'étudier doit être compté.

On aura d'ailleurs remarqué sans peine que le défaut principal de la composition sera d'être insuffisamment caractérisée, quoique dans le détail, on ne puisse lui contester plus d'un mérite, et spécialement la variété et le naturel des poses.

XIIme bas-relief. — C'est le reniement de saint Pierre. Ce dernier avait promis à Jésus-Christ de mourir avec lui, s'il le fallait. Mais l'heure du péril était venue, et voilà que Pierre renia trois fois son Maître. « Il parlait encore, dit saint Luc, lorsque le coq chanta. Et le Seigneur se retournant regarda Pierre, et Pierre se rappela la parole du Seigneur qui lui avait dit : Avant que le coq ait chanté, tu me renieras trois fois [1]. » C'est le sujet figuré dans ce bas-relief.



Douzième bas-relief

« Le reniement de saint Pierre, dit M. Kondakoff, se distingue par une composition dramatique d'un caractère saisissant [2]. » Jésus se retourne du côté de Pierre, et lui parle en lui montrant le coq de la main droite. Pierre répond au Maître et semble lui aussi montrer le coq de la main gauche, tout en regardant Jésus, et il élève sa main droite vers sa face en signe de réprobation. On sait que ce geste, chez les anciens, exprimait la douleur, le regret et les sentiments analogues. Dante peint ainsi la peine de Guillaume de Navarre, qu'il place en Purgatoire :

L'altro vedete, ch' a fatto a la guancia
De la sua palma sospirando letto [3].

On pourrait dire néanmoins que Pierre, dans notre tableau, recule

[1] *Luc.* XXII, 60-61. — [2] *Op. et loc. cit.* — [3] *Purg.* Cant. VII, 107-108.

d'effroi et en fait le geste, en voyant Jésus qui se retourne, et le surprend infidèle. Tous deux portent la barbe : mais le Christ seul a les cheveux longs. Saint Pierre, ici comme dans les autres bas-reliefs où il figure, possède quelque chose de ce type traditionnel connu de tous. On remarque surtout sa chevelure caractéristique. Le coq est magnifiquement exécuté, et se trouve perché au sommet d'une colonne cannelée, avec base et chapiteau. Dans un grand nombre de monuments anciens, spécialement sur le sarcophage de Junius Bassus et dans les mosaïques de Ravenne, le coq est également sur une colonne [1].

Prudence a chanté ainsi le coq de saint Pierre :

Quae vis sit hujus alitis
Salvator ostendit Petro :
Ter antequam gallus canat
Sese negandum praedicans [2].

Le reniement de saint Pierre est fréquemment représenté dans les monuments chrétiens des premiers siècles. On y voyait une leçon de prudence et de défiance : une preuve de la bonté du Sauveur, et un encouragement au repentir et à la pénitence. On voyait autrefois devant la Basilique du Latran un coq en bronze sur une colonne de porphyre, et il était là comme un avertissement de sainte défiance pour les successeurs de saint Pierre [3].

Il y avait deux manières de reproduire le même sujet. Le plus souvent on a figuré la prédiction même du reniement. Le Sauveur alors n'étend pas la main comme pour la bénédiction ou l'allocution, mais ouvre trois doigts pour indiquer le triple reniement, tandis que Pierre met un doigt sur sa bouche, pour signifier qu'il ne dira pas la parole de reniement.

Parfois on nous montrait l'effroi de saint Pierre au moment où il est surpris par le Sauveur, après sa prévarication. En faveur de cette seconde hypothèse, relativement à notre bas-relief, nous aurions à faire cette observation que la scène est représentée dans un appartement, puisqu'elle est fermée au dernier plan par une muraille en pierres carrées. Or il semblerait que la prédiction du reniement se fit pendant le trajet du lieu de la sainte Cène à celui de l'agonie [4] : tandis que le reniement eut lieu dans l'atrium du prince des prêtres [5]. On pourrait donc conclure avec

[1] De Rossi, *Bullett. 1863*, p. 76. Cf. Rohault de Fleury, *Op. cit.*, pl. LXXXI. — [2] *Cathem., Hymn.* I. — [3] Rasponi, *De Basilic. Later.* Lib. I, XIV. — [4] *Matth.*, XXVI, 30-34. — [5] *Luc*, XXII, 55-60.

quelque vraisemblance qu'il s'agit ici de la seconde scène. Néanmoins, ce mode de représentation est aussi conforme au récit des autres évangélistes qui laissent supposer que l'annonce du reniement se fit également au Cénacle.

Il nous est donc permis d'admettre qu'il est question dans notre bas-relief du divin défi que le Sauveur porte à celui qui devait être son Vicaire : et nous avons des preuves suffisantes pour l'affirmer. C'est la tradition qui nous montre cette première scène le plus fréquemment représentée dans les monuments ; c'est le geste de saint Pierre et celui du Sauveur, qui sont très animés et énergiques, ce qui est plus conforme à la discussion qui précède le reniement. Sous ce rapport, notre sculpture offre une grande ressemblance avec une peinture du cimetière de Cyriaque, découverte ces dernières années, et où nous voyons le reniement représenté d'une manière assez insolite. « Saint Pierre ne porte pas son doigt à ses lèvres, dit M. Martigny, mais il recule d'effroi à la vue du visage de son Maître, empreint d'une énergique sévérité [1]. » C'est notre sujet. Dans la fresque en question le Sauveur ouvre trois doigts pour indiquer la triple faiblesse : ce détail est moins accentué dans le bas-relief. Faut-il ajouter que cette peinture est la plus ancienne où nous trouvons cette scène, et qu'il y aurait ici un nouvel indice d'antiquité pour notre monument [2] ?

[1] *Diction.*, art. *Reniement*. — [2] Si nous ne craignions de sortir de notre sujet, nous ajouterions ici quelques indications au sujet du Reniement, et des peintures ou des récits qui nous le rapportent. Il existait chez les Juifs une défense religieusement observée de nourrir des coqs dans Jérusalem. Celui de saint Pierre dut être, par conséquent, entendu du dehors de la ville. Peut être encore, ce qui est plus vraisemblable, appelait-on de ce nom le veilleur, chargé de crier les heures ou les parties de la nuit, d'après la distribution « Gallicinium ». Cf. Friedlieb : *Archéologie de la Passion*. Mais nous renvoyons pour ces questions aux auteurs qui en ont traité. Nous aurions à donner encore quelques explications sur la place importante qu'occupe le coq dans l'archéologie ; à rappeler qu'il signifiait la résurrection, l'espérance, la vigilance, parce qu'il se réveille sans faute, parce qu'il n'oublie jamais l'heure du réveil. Ne citons qu'une strophe de Prudence qui, après nous avoir indiqué plusieurs autres particularités de symbolisme dans son hymne *Ad galli cantum (Cathem., Hymn.* I.), parle ainsi des démons :

Hoc *(galli cantum)* esse signum præscii
Norunt repromissæ spei,
Quâ nos soporis liberi
Speramus adventum Dei.

XIIIme bas-relief.

Sentibus involitans Deus igneus ore corusco
Compellat juvenem. pecoris tunc forte magistrum.
Ille capit jussus virgam : fit vipera virga.
Solvit vincla pedum. properat Pharaonis ad arcem.
Tutus agit vir justus iter. vel per mare magnum.
Ecce Dei famulis scissim Freta Rubra dehiscunt.
Cum peccatores rabidos eadem freta mergant
Obruitur Pharao. patuit via libera Mosi [1].

Ces vers de Prudence décrivent exactement le nouveau bas-relief que nous avons sous les yeux. Il se divise en deux compartiments qu'il faut étudier dans leur ordre chronologique. Tous deux continuent l'histoire de Moïse.

Première scène. — Dans le compartiment inférieur est représenté indubitablement le miracle de la verge changée en serpent. Un personnage debout tient la verge merveilleuse ; devant lui. sont deux serpents dressés sur leurs queues. et plus loin. est debout le Pharaon étonné.

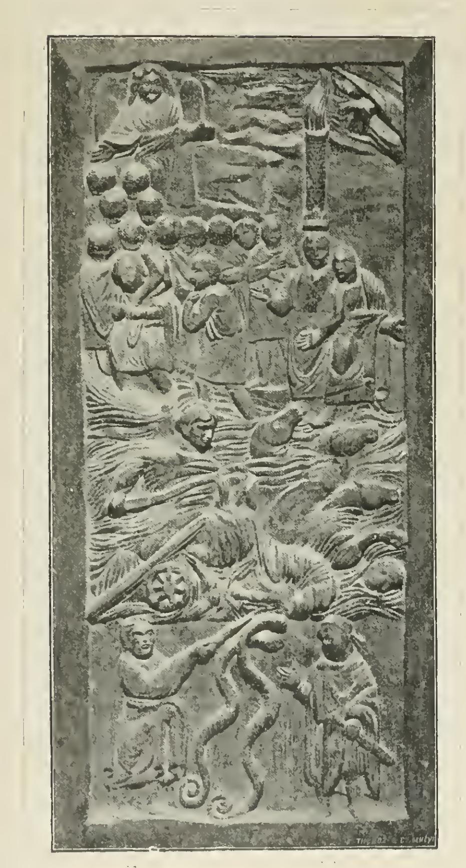
Le thaumaturge porte la barbe. et. ce qui est un peu étrange et insolite. il ne la porte qu'à la lèvre supérieure. Le Pharaon fait de la main droite un geste de surprise. tandis que de la gauche il saisit son épée de forme romaine. Il porte autour du front une « vitta ». dont les extrémités flottent derrière la tête : il est revêtu d'une tunique qui descend jusqu'aux genoux. et il porte par-dessus la chlamyde agrafée sur l'épaule droite. Il n'a pas aux pieds de simples sandales. mais de riches brodequins ornés et montant à mi-jambe. tandis que le thaumaturge est pieds nus. M. Kondakoff a eu la singulière idée de voir Aaron dans la personne pourtant si caractérisée du Pharaon. L'exécution de cette partie du bas-relief est assez lourde [2].

Ici se présente une question que nous proposons. sans espérer l'éclaircir définitivement. La scène que nous venons de décrire peut représenter trois faits se rattachant au même miracle.

D'abord. Aaron. accompagné de Moïse. entre chez le Pharaon. par ordre de Dieu. « porte sa verge devant le Pharaon et ses serviteurs. et la change en serpent [3] : » ensuite des magiciens appelés par le Pharaon. « jettent leurs verges qui furent changées en dragons [4] : » enfin. le

[1] Prud. : *Ditptyc.*. VIII. IX. — [2] Cf. Crowe et Cavalcasselle. *Op. et loc. cit.*
[3] *Exod.* . VII. 10. — [4] *Exod.*. VII. 12.

Seigneur dit à Moïse : « Va vers lui demain : voici qu'il se rendra au fleuve ; tiens-toi sur son pasage, près de la rive du fleuve, et porte dans ta main la verge qui a été changée en dragon [1]. »



Treizième bas-relief

On pourrait dire même que l'artiste a représenté le fait en général : la verge transformée en serpent, sans se préoccuper du détail, ni du nombre des serpents. Il n'est pas facile de faire un choix complètement motivé entre ces diverses hypothèses.

Nous inclinerions pourtant à penser, nous aussi, qu'il s'agit ici du fait merveilleux accompli par les magiciens. La figure étrange du thaumaturge et le nombre des verges semblent le démontrer suffisamment vraisemblable.

Chacun pourra se faire et garder son avis sur cette question accessoire.

[1] *Exod.*, VII, 15.

Deuxième scène. — Elle est dans la partie supérieure du bas-relief, et a une importance toute spéciale. C'est le Passage de la mer Rouge que Moïse raconte en deux mots, à la fin de son cantique : « Le guerrier Pharaon est entré avec ses chars et ses cavaliers dans la mer, et le Seigneur a ramené sur eux les eaux de la mer, tandis que les enfants d'Israël l'ont traversée par un sentier sans eau [1]. »

Pour nous, dussions-nous étonner le lecteur, cette composition est fort belle, et nous semble une traduction magistrale du *Cantemus Domino*. Assurément M. Kondakoff ne dit pas assez en l'appelant simplement « une composition pittoresque, pleine de figures [2]. » MM. Crowe et Cavalcaselle seraient peut-être plus exacts, en disant que c'est « antique [3] ». Assurément, celui qui par des moyens si simples et si sobres, a réalisé de tels effets, était un grand artiste, qui a compris l'œuvre de Dieu et le chant de Moïse. La pensée, la disposition, l'exécution même y sont très remarquables.

Au premier plan, Pharaon, sur son quadrige de guerre, lutte contre l'invasion des flots, et cherche à retenir ses chevaux épouvantés et à moitié submergés, dont il tient les rênes : sous les pieds des chevaux on aperçoit la tête d'un soldat qui déjà ne combat plus la mort ! Vraiment « le Seigneur s'est couvert de gloire, et il a précipité dans la mer le cheval et le cavalier... Son nom est le Tout-Puissant. Il a jeté dans les eaux les chars de Pharaon et son armée : les abîmes les ont recouverts, et ils sont tombés dans le gouffre comme un bloc de rocher. »

De l'autre côté de la mer se voit le peuple de Dieu, qui vient d'échapper au péril. Les uns continuent leur marche le long de la rive escarpée : les autres se retournent en voyant les Égyptiens engloutis, et, par des gestes, expriment diversement les pensées qui les préoccupent, et dont Moïse s'est fait le chantre incomparable. Mais c'est la main de Dieu qui a tout fait : « Elle s'est glorifiée par sa force, elle a frappé l'ennemi : elle a envoyé sa colère, qui les a dévorés comme une paille... Elle s'est étendue et la terre les a engloutis. » Aussi cette main toute puissante apparaît-elle ouverte, et sortant d'un nuage dans le haut du tableau.

Dieu s'est fait le guide de son peuple, « il le précédait pour lui montrer le chemin, colonne de nuée pendant le jour, colonne de feu pendant la nuit [4]. » Voici donc cette colonne lumineuse, semblable à une immense torche enflammée. Enfin c'est « l'ange de Dieu qui précédait le camp d'Israël [5] ; » et voici cet ange de Dieu, qui domine

[1] *Exod.*, XV, 19. — [2] *Op. et loc. cit.*, p. 370. — [3] *Op. et loc. cit.* Cf. Kraus, *Real-Encycl.*, art. *Meer, das rothe.* — [4] *Exod.* XIII, 21. — [5] *Exod.*, XIV, 19.

majestueusement, et, tourné vers la multitude, la couvre presque avec ses grands bras, son noble geste, et pourrait l'abriter sans ses vastes ailes. Il y a ici quelque chose de l'idée de Milton peignant la formidable stature, le vol immense de celui qui avait été le prince des anges.

On se dispute quelquefois sur la question de savoir si l'on peut, et dans quelle mesure on peut introduire les procédés littéraires dans les arts plastiques : nous pensons que notre bas-relief pourrait être un document dans le procès. L'inspiration et la grande imagination de l'artiste n'ont pas été trop indignes de celles du Chef d'Israël.

Il nous reste à signaler quelques particularités qui méritent l'attention.

Si nous avions à expliquer pourquoi, selon nous, ce *Passage de la mer Rouge* est vraiment beau, nous répondrions : c'est parce que tout y est complet, sobre et grandiose. Ainsi sont les choses divines.

L'exécution matérielle elle-même n'y manque point d'élégance. La tête du Pharaon est belle, sa pose naturelle et grande : au milieu du péril qui l'assaille de tous côtés, il lutte avec courage ; il est debout sur son char de guerre à deux roues, de forme antique, et cherche à guider ses chevaux dont l'un vient de s'abattre dans l'eau, tandis que les trois autres élèvent encore la tête au-dessus des ondes. Le Pharaon a peut-être été retouché dans la partie supérieure. Le sculpteur a été assez habile pour rendre parfaitement visible le mouvement des chevaux dans les flots. Il ne serait même pas impossible de trouver dans ce tableau des traces de perspective sérieusement comprise.

Un Egyptien vient de tomber sous les pieds des chevaux : c'est peut-être l'écuyer du Pharaon. Il est remarquable que le sculpteur lui ait donné ou une chevelure crépue, comme celle des nègres d'Ethyopie, ou plutôt cette sorte de coiffure semée d'ornements, dont usent les Egyptiens.

Observons encore au point de vue esthétique un hébreu qui vient d'échapper aux flots et porte un fardeau sur ses épaules.

Tel est ce bas-relief, trop peu connu, et qui pourtant mérite l'attention de l'artiste autant que celle de l'archéologue. Ajoutons, en terminant, que ce fait de la vie de Moïse n'est pas fréquemment représenté sur les monuments antiques, sans doute à raison de la difficulté du sujet. On en trouve néanmoins un certain nombre d'exemples [1]. Quelques sarcophages en Italie et dans les Gaules, spécialement à Arles, nous offrent cette scène. Les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, qui furent exécutées au Ve siècle,

[1] Cf. Bottari, pl. CXCIV ; Millin, pl. LXVII ; Le Blant, *Sarc. d'Arles*, pl. VIII, XXXI.

comme les panneaux qui nous occupent, retraçent la scène au moment même du passage [1].

Notre bas-relief nous en donne l'une des plus anciennes représentations connues, et incontestablement la plus belle de toutes. Les chrétiens y voyaient le passage du mal au bien, par le baptême, par la pénitence, par Jésus-Christ, etc.

Il n'est pas inutile d'ajouter enfin que notre tableau est le plus complet que nous connaissions. La colonne lumineuse et l'ange constituent en particulier une rareté précieuse.

XIVme bas-relief. — Il est en tête de la quatrième série verticale. M. Kondakoff pense que dans ce bas-relief est représenté le *Don de la Loi*. « Deux palmiers, dit-il, séparent le Seigneur des deux princes des apôtres. Saint Pierre tient une couronne de martyr : saint Paul un rouleau. Leurs poses expressives marquent bien le caractère triomphal de la scène [2]. »



Quatorzième bas-relief.

Nous nous rangeons plutôt au sentiment du P. Garrucci qui offre, pensons-nous, une explication plus vraie, sans la justifier suffisamment : c'est la transfiguration. Le Christ est nimbé et dans un ciel étoilé : il est donc dans la gloire : il ne porte point de barbe, il n'a donc pas atteint la plénitude de sa vie mortelle dans la Passion : il porte le nimbe, mais non pas le nimbe crucifère : il n'a donc pas encore souffert la croix, ni conquis sa gloire par sa mort.

La scène se passe dans un lieu boisé, une campagne ou une montagne,

[1] Cf. Ciampini, *Vet. mon.*, LIX : Kraus, *Real-Encycl., loc. cit.* — [2] *Op. et loc. cit.*, p. 369.

comme l'indiquent les deux palmiers qui l'embellissent. Les deux interlocuteurs du Christ ont la tête nimbée : ils sont donc en possession de la gloire. Ces détails ne peuvent convenir qu'à Jésus-Christ transfiguré, s'entretenant avec Moïse et Elie. Moïse dévoile sa tête en parlant à Dieu [1] ; Elie tient le volume des prophéties.

Si ce symbolisme n'était trop moderne, nous dirions que le personnage qui se découvre la face est Elie le prophète, le Voyant ; et celui qui tient le volume est Moïse le législateur. Si enfin, il fallait accorder à M. Kondakoff que ces deux personnages tiennent l'un une couronne de martyr, l'autre un volume de la Loi, ce dernier serait sans doute Moïse, et Elie aurait mérité sa couronne par ses souffrances, si non par son martyre. Au surplus, nous ne voyons pas de couronne dans notre tableau.

Le miracle de la Transfiguration qui a tant inspiré de chefs-d'œuvres aux Fra Angelico, aux Raphaël, etc., n'était que peu représenté durant les premiers siècles chrétiens, surtout en Occident. En Orient, on trouve dans l'église de Sainte-Catherine au mont Sinaï des mosaïques du IV[e] siècle, qui figurent ce mystère [2]. En Occident, les plus célèbres représentations antiques de ce sujet, sont les mosaïques de Sant'Apollinare de Ravenne (VI[e] siècle) et celles des Saints Nérée et Achillée, à Rome (VIII[e] siècle). On signale comme plus anciennes quelques lampes [3].

Nous avons donc ici l'un des plus anciens tableaux de la Transfiguration. [4]. Mais ce qui est plus rare encore que le fait même de la représentation, c'est que Moïse y apparaisse, durant la première époque de l'art chrétien.

Au point de vue de l'exécution, notre sculpture ne manque pas de mérite. Il y a beaucoup de vie et de respect dans le mouvement des personnages ; les draperies sont mieux fouillées que dans les autres compositions ; en un mot, le travail est plus soigné dans le détail.

XV[me] bas-relief. — C'est l'un des plus riches, dans cette porte de Sainte-Sabine. Il est aussi l'un de ceux que nous croyons plus récents.

Il se divise en deux compartiments, bien qu'il y ait ici comme ailleurs, une certaine unité de pensée, ainsi que nous l'établirons bientôt.

Première scène. — Dans le compartiment supérieur, on voit le

[1] *Exod.*, XXXIV, 33-34. — [2] Cf. De la Borde, *Voy. en Arabie Pétrée.* — [3] Cf. D'Agincourt, *Sculptures*, I. XII ; Fossati, *Mém. de l'Académie, t. XIII*, p. 762. — [4] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Transfiguration.*

Christ debout, entouré d'une gloire de forme circulaire, composée d'une couronne de laurier. Sa tête se détache d'un nimbe uni. Il ne porte pas la barbe, et a un grand air de jeunesse. Il étend la main droite comme pour commander, et de la gauche il tient un grand volume déployé, où se lisent des lettres grecques. Il est accosté de l'A et de l'Ω de grandeur exceptionnelle. Enfin, dans les espaces laissés vides entre le cercle de gloire et les angles du cadre, sont les symboles des quatre Evangélistes, tous ailés.



Quinzième bas-relief.

Il nous semble que M. Kondakoff a donné le vrai sens de cette sculpture, lorsqu'après avoir dit qu'elle représente l'Ascension, il ajoute néanmoins avec plus de justesse : « Cette scène est contenue en germe dans les nombreux monogrammes inscrits dans des couronnes de laurier et accompagnés de l'A-Ω, qui décorent l'anse des lampes en bronze ou en terre cuite des catacombes. Une de ces lampes nous montre saint Paul et saint Pierre debout auprès de la couronne. Si nous rapprochons ces motifs des sarcophages

du Latran [1], dans lequel le monogramme est joint aux scènes de la Passion, nous sommes tenté d'appliquer au bas-relief de Sainte-Sabine un terme plus général que celui d'*Ascension* et de l'appeler la *Gloire du Christ ressuscité* [2] ».

Nous acceptons, en l'affirmant plus encore que M. Kondakoff cette dernière interprétation.

Ce bas-relief termine, croyons-nous, la série des sujets bibliques reproduits sur la porte de Sainte-Sabine, et spécialement la série des sujets tirés du Nouveau-Testament : c'est le *Christ de l'Apocalypse*, tel qu'il s'est dépeint lui-même dans la dernière page du dernier livre inspiré : « Je suis l'A et l'Ω, le Premier et le Dernier, le Principe et la Fin. Je suis Jésus... Je suis l'Etoile splendide, l'Etoile du matin [3]. »

Cette interprétation se confirme par le contexte : à ce résumé artistique de la Bible il faut bien un dernier, le dernier chapitre ; elle se confirmera par l'interprétation du compartiment inférieur : et elle se prouve encore par l'examen de chaque détail pris à part dans cette première scène.

Le Christ est sans barbe, parce que l'éternité est toujours jeune : « Interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio [4]. » Fra Angelico peignant le Christ qui vient chercher l'âme de sa Mère expirée, pour l'emporter au ciel, le représente également sans barbe. Les longs cheveux désignent la noblesse divine. Son grand geste montre qu'il parle, et nous dit ce qu'expriment si bien l'A-Ω dont il est accosté, et le texte du volume qu'il tient de la gauche.

MM. Crowe et Cavalcasselle regardent cette figure comme l'une des meilleures de la porte de Sainte-Sabine [5].

Le vêtement du Sauveur est une ample tunique et un manteau, qui lui conviennent surtout dans la gloire. La couronne de laurier rappelle le combat, la victoire, le triomphe. Elle se donnait surtout aux vainqueurs les plus illustres, aux martyrs : et c'était juste, car la force de résistance l'emporte de beaucoup sur la force d'attaque. Aussi la couronne devint-elle souvent le symbole du martyr. Mais c'est au triomphateur par excellence, à Jésus-Christ, Roi des martyrs, qu'elle était due. On couronna donc la croix : « Crucem corona », disait saint Paulin de Nole [6] : on couronna surtout le monogramme du Christ. On observera ici qu'en

[1] Aringhi, *Roma subterr.* l. p. 311. Voir aussi la fresque de la catacombe de Saint-Marcellin. Garrucci, *Storia dell' arte crist.* pl. XLVIII. — [2] Kondakoff. *Op. et loc. cit.*, p. 368. — [3] *Apoc.*, XXII, 13, 16 — [4] *De Consol.*, l. III, prosa 2. — [5] *Op. et loc. cit.* — [6] *Epist.* XII.

remplaçant dans le bas-relief qui nous occupe la figure du Christ par le ☧, on aura le monogramme, tel que le conçut l'antiquité la mieux inspirée.

Le Sauveur tient de la main gauche un volume ou rouleau déployé, comme on le voit sur une plaque en ivoire du Musée chrétien du Vatican. Le volume est déroulé, parce que le Christ n'est pas seulement représenté ici comme le Verbe qui possède toute science, mais encore comme Verbe enseignant. Et de fait, dans le parchemin du volume nous lisons ces lettres que nous copions dans leur disposition originale :

I   *Θ*
X   *C*
Y   *K*

Pour donner un sens, ces lettres se doivent lire de haut en bas. Ce sont les initiales de ces mots grecs : *Ιησους Χριστος Υιος Θεου C(Σ)ωτηρ Κυριος* ; — Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur, Maître.

Mamachi a fort bien lu ces lettres, qui sont d'ailleurs très lisibles, et en a donné une bonne interprétation, si ce n'est qu'il n'a pas expliqué le C.

M. Kondakoff a lu ainsi *IC. XC. Θ. Y.* On voit l'erreur. Le P. Garrucci lit *I X Θ Y C*, et se trompe également. Ces six lettres résument tout Jésus-Christ, et tous ses titres au triomphe qui lui est décerné.

Il nous est impossible de ne pas observer que toute cette composition n'est que la paraphrase d'un monogramme ancien et rare, mais fort expressif : A *I X Θ Y C* Ω, qui résume toute la Christologie [1].

Quant aux symboles des quatre Évangélistes placés dans les quatre angles, leur importance est très grande dans l'histoire de l'art, si réellement la porte de Sainte-Sabine date de la fondation même de l'église. C'est vers la fin du IV[e] ou le commencement du V[e] siècle, que nous rencontrons pour les premières fois l'expression monumentale des quatre

[1] Si l'on tient à comparer la formule inscrite dans le volume de notre bas-relief, avec les formules les plus usitées dans les représentations analogues, voici les principales : *Ego sum lux mundi.* — *Pax vobis.* — *Rex Regum.* — *Dominus dominantium.* — *In principio erat Verbum.* — *Ego sum qui sum.* — *Ego sum* A *et* Ω. — *Qui videt me, videt et Patrem.* — *Ego et Pater unum sumus.* — *Ego sum via, veritas et vita.* — *Ego sum lux.* — *Ego sum vita.* — *Ego sum resurrectio.* — *Ego sum principium et finis.* — *Sum finis.* — *Sum principium mundique creator.* — *Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου.* Cf. Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée*, p. 257. Paris, 1853.

symboles. Ceux que nous avons sous les yeux sont contemporains de ceux que l'on rencontre dans les plus anciennes basiliques, et de ceux qui existaient jadis dans les mosaïques de l'église de Sainte-Sabine elle-même. Remarquons, comme particularités intéressantes, que les animaux symboliques sont représentés seulement à mi-corps, comme ceux que l'on voyait autrefois dans notre église, et dataient de Sixte III lui-même; qu'ils ne portent pas le nimbe, ce qui peut être considéré comme un signe de haute antiquité; qu'ils ont tous les ailes, et sont isolés des évangélistes.

L'exécution est semblable à celle du reste de la sculpture. On observera qu'il était naturel de représenter les quatre animaux symboliques autour du Christ triomphant, et dans un bas-relief qui n'est autre qu'un chapitre de l'Apocalypse, où nous les trouvons indiqués, au moins par allusion. [1] On pourra remarquer enfin que si le visiteur commence l'énumération par la série qui est à sa droite et continue, en remontant celle qui est à sa gauche, ces symboles sont précisément disposés selon l'ordre scripturaire : le lion, le bœuf, l'homme et l'aigle. Le même ordre n'était pas facilement reconnaissable dans la mosaïque aujourd'hui détruite de Sainte Sabine, et dont l'étude completerait ce que nous venons de rappeler au sujet de cette première représentation des quatre symboles.

Deuxième scène. — Sous un ciel embelli d'astres nombreux, à droite le soleil rayonnant, à gauche la lune dans son plein, partout des étoiles, se tient debout une femme vêtue d'une longue tunique, qu'une ceinture retient sur la poitrine, et portant sur la tête un voile qui descend sur les épaules jusqu'aux hanches. Elle est dans l'attitude d'une Orante, et semble contempler en extase la scène supérieure, ou plutôt prier le Christ triomphant. A ses côtés se tiennent saint Pierre et saint Paul, qui élèvent au-dessus de sa tête une sorte de lustre ou couronne, coupée autant que croit le P. Garrucci, par une croix. Cependant cette croix est fort douteuse, parce que le bras supérieur se prolonge et se perd dans la voûte du ciel; et nous pensons que le P. Garrucci a tort d'en affirmer si absolument l'existence. L'interprétation de ce bas-relief est disputée parmi les savants: la prétendue croix en particulier pourrait bien n'être que la chaîne d'un lustre, soutenu d'ailleurs par les apôtres.

Nous donnerons d'abord notre avis, nous discuterons ensuite celui des autres.

Il est pour nous hors de doute que nous avons ici l'achèvement de la

[1] *Apoc.*, IV, 6-8.

scène supérieure, ou mieux, du tableau qui résume le dernier chapitre de l'Apocalypse et des Ecritures. Pour comprendre notre pensée, il faut se rappeler que dans l'Apocalypse, et ailleurs, l'Église est comparée plus d'une fois à une épouse [1], et relire ces versets de la dernière page de l'Apocalypse : « Je suis l'A et l'Ω, le premier et le dernier, le commencement et la fin... Je suis Jésus, l'Etoile resplendissante et matinale. Et l'Esprit et l'Epouse disent : Viens [2]. »

Il s'agit dans ce texte d'une personnification de l'Eglise, et nous croyons que l'artiste a voulu représenter cette personnification, comme à la même époque et dans la basilique de Sainte-Sabine, on la personnifiait dans les mosaïques étudiées par M. de Rossi [3]. Elle est « l'Epouse » et c'est pourquoi dans notre bas-relief, la femme porte le grand voile nuptial : il est dit à l'Epouse de « venir » : aussi la voyons-nous élever vers Lui, des yeux et des bras suppliants : elle est sous le ciel étoilé, parce qu'elle n'est pas encore en possession de la patrie, où le soleil sera l'Agneau lui-même. Rien ne s'oppose d'ailleurs à ce que l'Epouse ait été en outre une image de la Vierge Marie, dans la pensée de l'artiste et dans celle des chrétiens. Puisque les Pères et les Docteurs ont si souvent enseigné que dans la vision de saint Jean il peut être question simultanément de l'Eglise et de Marie [4], quoique sans doute dans un sens différent, il est croyable que les fidèles voyaient cette double signification dans notre bas-relief, et dans les nombreuses compositions analogues que l'on trouve parmi les monuments archéologiques.

Nous disons que les compositions analogues sont fréquentes. On en trouve une parmi les vieilles peintures de Saint-Clément [5] : on trouve ce tableau sur quelques lampes, dans les fonds de verres, et dans les autres monuments chrétiens : en haut le Christ glorieux, porté par des anges, ou entouré des symboles tétromorphes : plus bas une femme orante, occupant une place d'honneur, et entourée de personnages plus ou moins nombreux [6]. L'Orante, dans ces divers monuments, signifie tantôt plus clairement l'Eglise, tantôt plus explicitement la Vierge ; parfois les deux en même temps.

Quant aux deux apôtres, leur type est tellement caractérisé, dit M. Kondakoff, qu'il est impossible « d'hésiter sur leur identité. » Le

[1] *Apoc.*, XXI, 2. — [2] *Apoc.*, XXII, 13, 16, 17. — [3] De Rossi, *Musaici, loc. cit.* — [4] Cf. Bossuet et Cornel. à Lap. *Comment in Apocal.* — [5] Cf. Mullooly, *Saint Clément, Pope and martyre, and his Basilica in Rome.* — [6] Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide*, vol. III, passim.

P. Garrucci y voit aussi saint Pierre et saint Paul. Il est naturel que l'Eglise soit représentée entre les deux grands apôtres, et nous retrouvons dans les mosaïques de Sainte-Sabine même une composition analogue. Souvent aussi la Vierge a été peinte entre les deux apôtres, comme le démontrent avec évidence des monuments nombreux [1]. Il n'est point inouï d'ailleurs que l'on trouve une couronne suspendue sur la tête des époux : « Coronant nuptiae sponsos [2] », disait Tertullien : et aujourd'hui encore on donne aux épouses cette parure symbolique.

Dans les fonds de coupes de verre, on trouve souvent une couronne suspendue ainsi sur la tête des époux : parfois, c'est Jésus-Christ lui-même qui en soutient deux au-dessus de leur front. Il serait donc fort naturel que nous eussions ici un tableau analogue.

Il nous reste à examiner les interprétations qui diffèrent totalement ou partiellement de la nôtre.

Nous croyons sans fondement solide l'opinion de ceux qui voient dans la partie inférieure du bas-relief l'Assomption de la Vierge, malgré la joie que nous aurions à trouver ici le document archéologique de beaucoup le plus ancien que l'on ait cité jusqu'à ce jour, en faveur de cette vérité. L'explication que nous avons donnée est trop conforme au texte de l'Apocalypse, pour qu'il soit permis de supposer une autre intention si différente, dans l'esprit de l'artiste. Il serait facile d'ailleurs de montrer l'absence de preuves pour une telle interprétation, et les indices nombreux qui la combattent.

Les interprétations du P. Mamachi, de M. Kondakoff et du P. Garrucci ont ceci de commun que d'après toutes les trois, il s'agit d'une personification de l'Eglise. Mais ces trois auteurs diffèrent en certains détails notables.

Mamachi voit ici la femme dont il est parlé au XII[e] chapitre de l'Apocalypse, et ajoute néanmoins que le sujet ainsi compris est exécuté avec peu de soin, spécialement en ce qui regarde le vêtement de la femme mystérieuse, qui apparut revêtue du soleil [3]. Mais nous avons trop bien constaté la scrupuleuse exactitude de notre artiste vis-à-vis de

[1] Cf. Garrucci, Lehner, Rohault de Fleury, Liell, *Opp. cit.* passim. — [2] *De Corona*, XIII. — [3] « In inferiori parte, sol, luna, stella aliquot ac mulier, cujus capiti viri duo, dexter unus, alter sinister, coronam imponunt, cernuntur. Quibus figuris ea, ut arbitror, quae sunt in Apocalypsi, XII, 1. De muliere circumamicta sole, etc. exhibentur, et si minus quam res ipsa postulet, accurate. » *Annal. Ord. Praed.*, vol. I, 572.

l'histoire, pour admettre qu'elle se démente au dernier moment, lorsque d'ailleurs son œuvre cadre si parfaitement avec d'autres données. Quand même on admettrait que l'exécution de ce bas-relief est d'une autre main et d'une autre époque que les plus anciens (MM. Crowe et Cavalcasselle le supposent exécuté à l'époque de l'Exarchat), nous avons déjà observé que l'artiste plus récent s'est indubitablement conformé aux intentions et à la pensée de celui qui conçut l'ensemble du monument. L'interprétation Mamachi doit donc être partiellement abandonnée.

Celle de M. Kondakoff semble manquer de précision, bien qu'elle ne contiennent pas d'erreur, à notre avis. « Quant à la femme qu'ils (les apôtres) couronnent, elle représente sans aucun doute l'Eglise laissée sur la terre par Jésus-Christ [1]. » Il fallait ajouter que l'Eglise est ici comme dans l'Apocalypse, figurée sous la métaphore de l'Epouse.

L'explication du P. Garrucci se rapproche beaucoup de celle de M. Kondakoff, si ce n'est qu'il voit absolument une croix et je ne sais quelles armoiries dans cette couronne, qui est supportée par les deux apôtres sur la tête de la femme : « Le soleil, la lune et les étoiles rappellent la route du ciel, sous laquelle c'est-à-dire sur la terre, est établi le règne du Christ, son Eglise [2]. »

Le P. Garrucci, lui aussi, a oublié de se rapporter au dernier chapitre de la Vision de Pathmos, et de considérer l'Eglise personifiée non pas seulement par une femme, mais par une épouse. S'il s'était placé en face de cette idée, il aurait été moins affirmatif sur l'existence de son « Stemma » et moins absolu contre ceux qui y voient une couronne [3].

[1] *Op. et loc. cit.*, p. 369. — [2] Voici ses paroles : « Il sole, la luna e le stelle stanno a dimostrare la volta del cielo, sotto la qual, cioè sulla terra, è stabilito il Regno di Christo, la Chiesa, per mano degli Apostoli, che ne portano concordemente e sostengono in alto lo stemma, cioè la Croce. L'idea è nobile e maestrevolmente eseguita. » Le malheur est que la réalité des derniers détails est plus que douteuse, et nous constatons encore une fois qu'il faut peu se fier aux affirmations absolues du P. Garrucci.

[3] Il nous est impossible de ne pas relever ici quelques-unes des inexactitudes et des rigueurs injustes du P. Garrucci. « I quali (Apostoli) tengono insieme alto uno stemma composto di una croce dentro un cerchio : fra loro due è una Matrona velata, che in atto di stupore, leva gli occhi a guardare lo stemma, che la riesce sul capo. È un gravissimo errore del Mamachi (*Ann. Ord. Praed.* Romae 1756, t. I, p. 569), seguito anche dal Kondakoff, che questi dui principi degli Apostoli stiano coronando la Matrona, che ambedue concordemente dichiarono essere la Chiesa. Strana è l'idea che gli Apostoli coronino, molto più che

S'il avait eu toute l'explication, il aurait compris que la femme couronnée n'est pas l'Eglise simplement, mais bien l'Eglise-Epouse de l'Apocalypse, ce qui est bien différent, quand il s'agit de justifier la forme plastique. Le couronnement en particulier devient très naturel, et la couronne, si elle est soutenue par les apôtres, vient néanmoins directement du ciel, auquelle nous la voyons suspendue.

Au surplus, nous ne donnons que comme probabilités les diverses opinions relatives à la nature de cet appendice que nous appelons chaîne ou lien, qu'on peut appeler une croix, si on le souhaite. Seulement, lorsque les indices sont si faibles dans un sens ou dans un autre, nous restons surpris que le P. Garrucci se déclare si infaillible et si sûr de son infaillibilité.

XVIme bas-relief. — Il nous montre comme personnage principal, un homme vêtu d'une courte tunique, portant comme chaus-

coronino la Chiesa; stranissimo che possa essere stimato corona un cerchio la cui area è tutta occupata da una croce. » *Op. et loc. cit.*

Mais il est un fait bien plus étrange encore : celui de l'absolutisme du P. Garrucci.

Il est faux que ce que M. Kondakoff et le P. Mamachi appellent une couronne, soit si indubitablement « uno stemma, composto di una croce dentro un cerchio :» c'est plus que contestable, et il faut une conscience scrupuleuse à l'excès pour ne pas dédaigner la très lointaine probabilité de cette opinion.

Il est très douteux que la « Matrona (sia) in atto di stupore... a riguardare lo stemma : » elle peut regarder aussi la scène du compartiment supérieur : c'est l'Epouse qui dit au Christ : « Veni ! »

On pourrait nier que Mamachi ait vu absolument l'Eglise dans cette femme : il n'y voit que la femme mystérieuse du XIIe chapitre de l'Apocalypse. Sans doute cette dernière est l'Eglise : mais pour la représentation plastique, il n'est pas indifférent qu'il soit question de l'Eglise en général, ou bien de la Femme de l'Apocalypse.

Il est faux que M. Kondakoff ait admis l'interprétation que le P. Garrucci prête à Mamachi. Sur ce point, M. Kondakoff contredit formellement le Dominicain. Après avoir rappelé que d'après Mamachi cette femme serait celle du XIIe ch. de l'Apocalypse, il ajoute : « Mais cette hypothèse n'est pas admissible, car le type des deux apôtres offre trop de ressemblance avec celui de saint Pierre et de saint Paul, pour que l'on puisse hésiter sur leur identité. »

Il est faux encore qu'il y ait une erreur très grave, dût-on admettre qu'il y a erreur, puisque le P. Garrucci lui-même reconnait que notre Orante représente l'Eglise, et que, à ses yeux, l'erreur ne peut porter que sur la réalité du couronnement. Et ce couronnement lui-même devient fort logique, si nous avons ici l'Eglise-Epouse.

C'est la millième fois que le P. Garrucci escompte la bonne foi de son lecteur.

sures une sorte de brodequins montants, et tenant dans ses bras devant lui un vaste disque ou patère, avec trois pains tétrablômes, c'est-à-dire marqués d'une croix « immissa ». Un ange, au vol rapide, le saisit de la main droite par les cheveux. Un berger qui est là avec son troupeau (deux chèvres dont l'une se dresse contre un arbre), et son chien qui aboie contre l'ange ou contre le personnage enlevé par l'ange, nous apprennent que nous sommes dans la campagne.



Seizième bas-relief.

C'est l'enlèvement du prophète Habacuc.

C'est l'un des quatre bas-reliefs que nous croyons de facture plus moderne.

Le récit biblique nous montre que le sculpteur est resté scrupuleusement fidèle à la vérité de l'histoire sacrée. « On avait jeté Daniel dans la fosse aux lions, et il y était depuis six jours. Dans la fosse se trouvaient sept lions, et chaque jour on leur donnait deux cadavres et deux brebis. En ces jours, on ne leur donna rien, pour les forcer à dévorer Daniel... Or il y avait en Judée Habacuc le prophète. Il venait de préparer le pain pour son repas, et il allait à la campagne le porter aux moissonneurs. Et l'ange du Seigneur dit à Habacuc : Porte la nourriture que tu tiens à Daniel qui est à Babylone dans la fausse aux lions. Et Habacuc lui répondit : Seigneur, je n'ai jamais vu Babylone, et je ne connais point la fosse aux lions. Et l'ange du Seigneur le saisit par la tête, l'enleva par sa chevelure, et, avec la rapidité d'un pur esprit, le déposa à Babylone, sur le bord de la fosse aux lions [1]. »

Nous ne pensons pas que jamais le sujet ait été plus fidèlement et

[1] *Dan.*, XIV, 30-35.

plus énergiquement traité, avec moins de frais de détails. Le mouvement de l'ange rappelle tout à fait le style de certaines victoires antiques. Il est plein de vie et de force.

Le P. Garrucci croit que l'ange tient à la main un volume dont il touche la tête d'Habacuc: M. Kondakoff pense que « le restaurateur a placé dans les mains de l'ange un vase dont il se sert pour verser un liquide sur la tête du prophète Habacuc ». Le texte biblique éclaircit la difficulté: ce n'est ni un volume, ni un vase que tient l'ange: c'est la chevelure d'Habacuc : « Et apprehendit eum angelus Domini in vertice ejus, et portavit eum capillo capitis [1]. »

Mamachi a supposé que la scène représente non point le moment où est enlevé Habacuc, mais le moment où il est déposé à Babylone, de sorte que outre l'enlèvement du prophète, on trouve ici Daniel dans la fosse aux lions. Il prend le berger et son troupeau pour Daniel et ses lions.

Il faut donc que ces malheureuses chèvres soient bien difficiles à distinguer. Mamachi les prend pour des lions, M. Kondakoff fait de l'une un bouc et de l'autre un veau, le P. Garrucci les transforme en moutons. Et pourtant, rien n'est plus chèvre que les deux animaux que nous avons sous les yeux. N'avons-nous pas observé déjà que notre artiste réussit fort bien ses animaux ? L'un se dresse contre un arbre sur ses pieds d'arrière, et porte à la tête des cornes si caractéristiques: et l'autre se tient au bas avec son profil et sa grande barbe ! Bref ! Buffon ne caractérise pas mieux.

A propos du chien qui aboie vers le prophète ou vers l'ange, M. Kondakoff observe « qu'en voyant disparaître son maître, le chien du prophète s'élance après lui. On retrouve le même motif dans les représentations antiques du rapt de Ganymède. » Mais le P. Garrucci opine que ce chien appartient au berger. Il semble effectivement aboyer plutôt contre le prophète. Ce sera comme on voudra.

L'histoire d'Habacuc n'est pas inouïe dans les vieux monuments [2] : toutefois les vestiges en sont assez rares, pour que même à ce point de vue, notre bas-relief ait son importance. Au point de vue de l'art, il a une valeur spéciale, tant il est complet, sobre, vivant. Le symbolisme de la représentation est ainsi indiqué par M. Kondakoff : « Ce motif remplace la scène bien connue de *Daniel dans la fosse aux lions*. On peut y voir une allusion au secours divin: il ne serait pas impossible qu'il y eut

[1] *Dan.*, XIV, 35. — [2] Cf. Le Blant, *Revue de l'art chrétien*, IIe série, t. II, p. 493 ; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, pl. XXVI.

quelques rapports avec l'Ascension, de même que Daniel debout entre les deux fauves est un symbole de la résurrection. »

XVIIme bas-relief. — Avec le passage de la mer Rouge, il est pour nous le chef-d'œuvre de la porte de Sainte-Sabine, bien que nous le pensions l'œuvre d'un artiste plus moderne.



Dix-septième bas-relief.

Il représente l'*Enlèvement d'Elie*. De tous les panneaux, dit M. Kondakoff c'est celui qui se distingue le plus par la vivacité de l'action. Dans les airs, au milieu de nuages dont les contours sont nets et arrêtés comme s'ils étaient de bronze, on voit un ange au vol rapide et léger, que M. Dobbert a comparé avec raison à une victoire antique. Il touche de sa baguette le prophète, qui se retourne par un geste brusque, tout en se dépouillant de son manteau, qu'il jette à son disciple Elisée. Pendant que ce dernier, vu de dos, se lève pour le recueillir, les chevaux fougueux (il y a deux chevaux) attelés à la « biga », emportent Elie. Deux paysans assistent à ces miracle : d'un l'eux

tombe à terre de frayeur, il couvre son visage de ses mains. Les accessoires, notamment les rochers, sont rendus avec beaucoup d'exactitude : on aperçoit même un lézard rampant à terre. Si c'est là l'œuvre d'un artiste moderne, certes, elle lui fait le plus grand honneur [1]. » Elle est sans aucun doute du même artiste que le précédent. Ajoutons qu'elle ferait aussi grand honneur à un artiste ancien.

Voici la narration biblique : Elie et Elisée « marchaient ensemble et conversaient, lorsque tout à coup parut un char de feu, avec des chevaux de feu, qui les sépara l'un de l'autre, et Elie fut emporté au ciel sur un tourbillon. Elisée le voyait et criait : Mon Père ! Mon Père ! Vous, le char d'Israël et son conducteur ! Et il ne le vit plus. Et il prit ses vêtements, et les déchira en deux : et il recueillit le manteau d'Elie, qui était tombé [2]. »

Le char et les chevaux de feu, la brusque séparation des deux prophètes, l'enlèvement d'Elie, en un mot, ne fut jamais rendu avec plus de vérité et d'énergie. C'est vraiment le

> Helias ascendit equos, currusque volantes
> Raptus in aethereum meritis cœlestibus aulam.

comme l'avait écrit saint Ambroise pour un tableau semblable dans sa basilique [3].

La forme du char, le nombre des chevaux varient souvent dans les diverses représentations. Dans notre bas-relief, nous avons un char à deux roues, assez semblable au char de guerre antique : il n'y a pas quatre chevaux, mais deux seulement. Ils marchent, ou plutôt ils volent si bien vers le but que montre l'ange de sa main gauche, tandis que de la main droite, il donne au prophète avec une baguette le signal et la force du départ. L'artiste a su représenter exactement le fait d'après le récit scripturaire : Elie est emporté réellement sur un char : mais en même temps il a tenu compte de l'interprétation de quelques Pères de l'Eglise, qui, comme saint Maxime de Turin, pensent qu'Elie fut enlevé par les anges [4].

Elie est représenté jeune et sans barbe, pour figurer l'éternelle jeunesse dont il va jouir dans l'Eden véritable. Elisée, sans doute comme disciple, est représenté lui aussi sans barbe, contrairement à l'habitude assez générale de le représenter vieux et barbu, afin d'établir un contraste

[1] *Op. et loc. cit.*, p. 371. — [2] *IV Reg.* II, 11 13. — [3] Cf. Martigny, *Diction.*, art. *Elie.* — [4] Cf. Kraus, *Real-Encycl.*, art. *Elias.*

entre le prophète qui restait encore sur la terre, et celui qui partait pour le séjour de l'éternelle jeunesse.

Au sujet du manteau d'Elie, tel que nous le voyons dans notre bas-relief, M. Kondakoff fait la docte observation que voici : « Ce manteau est une sorte d'*ἔνδυμα* « himation » ou « chlamyde », tandis que d'après la tradition, le prophète a laissé à son disciple sa *μηλωτή*, c'est-à-dire un vêtement formé d'une ou de deux peaux de brebis (voir la miniature de Cosmas, Bibl. du Vatican, n° 699, et D'Agincourt, *Histoire de l'art*, pl. XXXIV). Ce vêtement était porté par les moines d'Egypte, et passait pour un emblème de la vie ascétique. Lequel d'entre eux, demande Clément d'Alexandrie, est vêtu comme Elie d'une *milote* et d'une *ζώνη ἐκ δέρματος*? (*Strom*. L. III, cap. VI.) Mais sur les sarcophages déjà la *μηλωτή* est remplacée par un pallium. (Voir le Dictionnaire de l'Abbé Martigny, p. 231, et Bosio, *Rom. Sott.*, p. 157.) »

Le P. Garrucci s'étonne que l'artiste n'ait pas représenté les rives du Jourdain : C'est un trait d'exactitude de plus, car le fait se passa a distance du Jourdain, selon le récit de la Bible, puisque Elisée après avoir reçu le manteau d'Elie, retourna vers le Jourdain [1]. Et d'ailleurs, ces rochers, cet arbre, ces champs, ces sillons, ces laboureurs ne désignent pas seulement une montagne, comme il l'affirme, mais bien une campagne.

De ces deux jeunes gens, vêtus de très courtes tuniques, l'un s'enfuit vers la gauche du spectateur, tenant encore sa bêche, tandis que l'autre a abandonné son instrument de travail sur le sillon, et est tombé la face contre terre, en fuyant sans doute, puisqu'il tourne le dos à la scène. Ces deux jeunes gens ainsi épouvantés, et avec leurs attributs, ne sauraient représenter le chœur des prophètes, comme on l'a dit. Ce sont deux hommes qui travaillent aux champs : voilà tout ce qu'il est permis d'affirmer : le reste de l'interprétation est plus ou moins arbitraire.

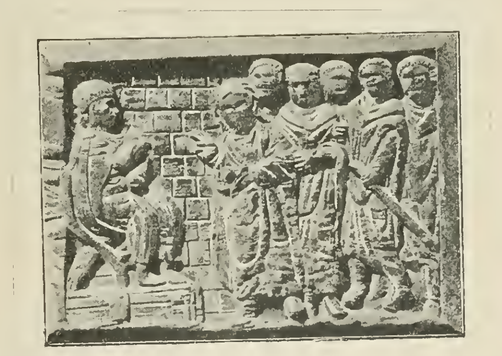
On connait le symbolisme multiple de cette représentation dans l'art primitif des chrétiens. Saint Irénée y voit un symbole de la résurrection. C'est pourquoi on retrouve cette scène parfois figurée sur les sarcophages [2]. Ce symbolisme s'explique surtout par une double raison : l'immortalité supposée d'Elie, et la croyance parfois commune aux juifs et aux chrétiens, qu'il reviendra à la fin des temps, avant la dernière arrivée du Sauveur.

Saint Maxime y découvre le symbole du triomphe des martyrs et des

[1] *IV Reg.*, II, 13. [2] Cf. Kraus, *Real-Encyclopaedie*, art. *Elias*.

saints, qui ont vaincu les tyrans et le monde [1]. Enfin quelques Pères y ont vu aussi une figure de l'Ascension de Jésus-Christ qui monte au ciel, nous laissant le manteau de sa chair, nous laissant le don de sa doctrine [2]. On sait en effet que la tradition, ou transmission du manteau, symbolisait dans l'antiquité, la tradition de la doctrine. Avec cette dernière signification, Elisée devient plus tard la figure de saint Pierre, dont Jésus-Christ est l'Elie [3]. Combien il est à regretter que les artistes et le peuple chrétien aient perdu le sens du symbolisme antique ! L'art y gagnerait en justesse, en profondeur, en inspiration ; la piété lirait d'innombrables enseignements sous les transparences de l'allégorie et du symbole. Tout parlerait comme autrefois, dans le temple chrétien. Quel mal nous a fait la renaissance insuffisamment comprise !

XVIIIme bas-relief. — C'est le dernier de tous ceux qui subsistent dans la porte de Sainte-Sabine. Il nous montre Jésus-Christ devant Caïphe. « Ils s'emparèrent de Jésus, et le conduisirent à Caïphe, prince des prêtres [1] ». Ce dernier est assis sur un siège semblable à tous ceux que nous avons étudiés dans les autres panneaux, et placé sur un gradin. Il porte un manteau agrafé sur l'épaule droite. Il est coiffé d'une sorte de bonnet, bordé d'une lisière de peau ; mais la tête est moderne et ne saurait avoir une signification en archéologie. Elle a été refaite sans doute pour remplacer l'ancienne qui a dû subir quelque dégât. Caïphe fait vers Jésus un geste accusateur, en le montrant du doigt. Jésus a la barbe et porte son vêtement ordinaire.



Dix-huitième bas-relief.

[1] *Hom. II. De Helizaeo.* — [2] Chrysost. *Hom. II. ad populum Antioch.* — [3] S. Bern., *Serm in Ascens.* III ; S. Aug. *In Ps.* LXXXIII, LXXXIV. [4] *Matth.*, XXVI, 57.

Il fait à Caïphe un geste de réponse. Derrière lui se voient cinq soldats, tous vêtus de la tunique et de la penula de cuir, et l'un d'eux tient son glaive à la main. Le fond du tableau, qui est un mur, indique que la scène se passe dans l'intérieur d'un édifice, et rappelle ces vers de Prudence :

Impia blasphemi cecidit domus ecce Caïphae
In qua pulsata est alapis facies sacra Christi :
Hic peccatores manet exitus, obruta quorum
Vita ruinosis tumulis, sine fine jacebit [1].

Je ne sais si nous étonnerons le lecteur : mais nous ne craignons pas de dire qu'il y a dans la disposition des personnages quelque chose du style de Masaccio ou même de Raphaël : une harmonie toute virgilienne de l'ensemble, une grande modération et simplicité de mouvement, je ne sais quelle symétrie dans la disposition et jusque dans la taille des personnages. Ce fait en particulier que toutes ces têtes du groupe principal sont sur la même ligne horizontale, est complètement dans les goûts du premier des deux grands artistes.

Nous n'insistons pas sur la signification de ce bas-relief : chacun sait le détail de la scène. Notons seulement que la comparution du Sauveur devant Caïphe est rarement représentée dans les œuvres des premiers artistes chrétiens, et nous avons encore ici un monument précieux par sa rareté, non moins que par son mérite intrinsèque.

Ici se termine notre étude de la porte de Sainte-Sabine particulièrement intéressante pour ceux qui aiment l'antiquité chrétienne.

Une réflexion s'impose à nous. Quelques barbares qui se disent amis des arts ont eu l'idée d'enlever cette porte à Sainte-Sabine, et même de la mettre en pièces pour la transporter dans un Musée.

Et que signifient, au point de vue du symbolisme, ces sujets bibliques transportés ailleurs ? La porte placée en dehors de son encadrement, ne perdra-t-elle pas une grande partie de son importance et de sa signification ? Elle ne rappellera plus ailleurs ni l'histoire d'un long passé, ni les pontifes qui l'ont embellie et franchie, ni les générations qui l'ont admirée ; et même au point de vue de l'art elle perdrait infiniment en dehors de sa place naturelle. Sa gloire exige qu'elle reste où elle est depuis

[1] *Diptyc.*, XL.

plus de quinze siècles. « L'avis commun des savants de toute nation, dit M. Marucchi, est que cette porte est très précieuse pour l'histoire de l'art : et par son antiquité, elle remonte à l'origine même de la Basilique de Sainte-Sabine, fondée au temps de Célestin Ier. On peut croire avec certitude qu'elle fut l'œuvre ou la pensée de ce même Pierre d'Illyrie, prêtre de l'Eglise romaine qui, avec tant de magnificence et à ses frais, construisit et orna l'édifice sacré. Elle fait donc partie intégrante de la vénérable Basilique : elle en illustre les origines et l'histoire. Elle n'a pas été adaptée à la porte qu'elle ferme : elle fut faite dans ce but : et si par conséquent on la transportait de sa place naturelle, où le respect de tant de générations l'a laissée durant quatorze siècles, elle perdrait considérablement de sa valeur historique. Le vœu de tous les archéologues est que l'insigne monument, la vénérable Basilique avec le cloître qui leur est adjoint, soient conservés avec tout le soin possible, et qu'on les destine à un usage conforme à leur importance historique et religieuse [1]. »

[1] Journal l'*Aurora*, 16 mai 1880.



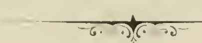
TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Indications générales.

DEUXIÈME PARTIE

Description archéologique des bas-reliefs.



INDEX LECTIONUM

Lectiones eodem sermone habebuntur, quo annuntiantur.

Pretium pro lectionibus non exigetur.

Inscribentur Sodales inde a die XXV. mensis Aprilis.

ORDO THEOLOGORUM

Philosophia in Theologiam propaedeutica.

Michel : Theologia naturalis et Ethica, sexties per hebdomadem : feria II, hora 8-9 et 6-7, feriis III, IV, VI et sabbato, hora 8-9.
Exercitium practicum, semel per hebdomadem.
Disputatio, semel per hebdomadem.

Scriptura sacra.

Fritsch : Introductio specialis in Novum Testamentum, ter per hebdomadem : feriis II, III, IV, hora 11-12.
Interpretatio Libri Psalmorum (Continuatio), bis per hebdomadem : feria VI et sabbato, hora 11-12.

Berthier : Epistola ad Galatas et Iª ad Corinthios, ter per hebdomadem : feriis II, IV et VI, hora 3-4.

N.-B. — De lingua hebraica, arabica, assyriaca et coptica vide Lectiones *DD. Grimme* et *Hess*, sub « Ordo Philosophorum ».

De Locis Theologicis.

Boisdron : De locis theologicis, praecipue de divina Traditione, bis per hebdomadem : feria III et sabbato, hora 9-10.

Theologia Dogmatica brevior.

Boisdron : De Incarnatione et de Mysteriis Christi, ter per hebdomadem : feriis II, IV et VI, hora 9-10.
Seminarium aut disputatio, semel per hebdomadem.

Theologia Dogmatica major.

Coconnier : De homine; de divina rerum gubernatione (Summa Theol. 1ª parte, qq. 75-119), quater per hebdomadem : feriis II, III, IV, VI, hora 9-10.

del Prado : De Sacramento Poenitentiae (Summa theol. IIIª parte, qq. 84-90, et supplementum, qq. 1-28); de Sacramento Extremae Unctionis (Supplem., qq. 29-33) — quater per hebdomadem : feriis II, III, IV et VI, hora 10-11.

Theologia mystica.

Coconnier : De meditatione et activa contemplatione; de virtutibus et donis Spiritus Sancti; de unione fruitiva (Opusculi B. Alberti Magni « De adhaerendo Deo » commentarius), semel per hebdomadem : sabbato, hora 9-10.

Theologia moralis.

Berthier : Moralis speculativa : De lege (Summa Theol. 1ª 2ªᵉ qq. 90), ter per hebdomadem : feriis II, IV et VI, hora 8-9.

Moralis practica : De VIIº et Xº praecepto Decalogi; de censuris et poenis ecclesiasticis; de Baptismo — ter per hebdomadem : feriis III, V, et sabbato, hora 8-9.

Jus canonicum.

Esser : De matrimonio; de bonis ecclesiasticis — ter per hebdomadem : feriis II, IV et VI, hora 5-6.

Die kirchenrechtlichen Verhæltnisse in den einzelnen Kantonen der Schweiz, 1 Stunde wœchentlich : Donnerstag 11-12 Uhr.

Liturgia.

Esser : Explicabitur Liturgia Sacrificii Missae, bis per hebdomadem : feria III, hora 5-6, et feria V, hora 6-7.

Historia Ecclesiastica.

Mandonnet : Histoire de l'Eglise depuis Innocent III jusqu'à Léon X, 3 heures par semaine : lundi, mardi et mercredi, de 3 à 4 heures.

Exercices pratiques : La décadence de l'Autorité pontificale pendant le XIVe et le XVe siècle ; l'Université de Paris et le Gallicanisme — 1 heure par semaine (le jour et l'heure seront fixés à l'ouverture des cours).

Kirsch : Geschichte des Vaticanischen Concils, 1 Stunde wœchentlich : Donnerstag 9-10 Uhr.

Patrologia.

Kirsch : Die Zeit des Verfalls der altchristlichen Litteratur bis zum Schlusse des Altertums (von c^a 450 bis zum VII. Jahrhundert), 2 Stunden wœchentlich : Montag und Mittwoch 10-11 Uhr.

Im Seminar : Lectüre ausgewæhlter Papstbriefe, 1 Stunde wœchentlich : Samstag 10-11 Uhr.

Archaeologia christiana.

Kirsch : La vie privée des anciens chrétiens d'après les monuments de l'Antiquité ; la sépulture des morts ; les catacombes — 2 heures par semaine : mardi et mercredi de 6 à 7 heures.

Exercices pratiques : Explication de la « Peregrinatio S. Silviae Aquitanae ad loca sancta » d'après les monuments, 1 heure par semaine : samedi de 5 à 6 heures.

Theologia pastoralis.

Beck : Pastoraltheologie : Abschluss der Sakramentenlehre (die letzte Oelung und die Krankenseelsorge; die Ehe). Die seelsorgliche Disciplin — 4 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag, Mittwoch 11-12 und Freitag 6-7 Uhr.

Casuistik : Das siebente und achte Gebot Gottes; die Kirchengebote — 2 Stunden wœchentlich : Donnerstag und Samstag 10-11 Uhr.

Katechetisches Seminar : Lektüre und Erklærung von Augustinus, « De catechizandis rudibus », 1 Stunde wœchentlich : Freitag 3-4 Uhr.

Unter Leitung von Prof. Beck finden ferner statt : Praktische Uebungen im Katechisiren in den Volksschulen der Stadt Freiburg, für Theologiestudirende des dritten und vierten Jahreskurses, je 2 Stunden wœchentlich nach Uebereinkommen.

N.-B. — Aux jours et aux heures qui seront indiqués plus tard, le P. **Coconnier** fera une série de cours publics sur l'*Hypnotisme*, considéré au triple point de vue physiologique, philosophique et théologique.

Le P. **Berthier** donnera un cours sur *Dante* (Inferno), une heure par semaine : samedi de 5 à 6 heures.

Les cours du P. *Jaquet* sur la « litterature chrétienne », voir sub « Ordo Philosophorum ».

ORDO JURISCONSULTORUM

Rensing : Institutionen des rœmischen Rechts, 3 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag und Mittwoch 6-7 Uhr.

Pandekten, II. Theil : Vermœgensrecht (Sachen- und Obligationenrecht), 5 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag 5-6 Uhr.

Seminar-Uebungen (Examinatorium und Practicum) auf dem Gebiete des rœmischen Rechts, 2 Stunden wœchentlich : Donnerstag 10-12 Uhr.

Gottofrey : Pandectes : Droit de famille, droit de succession, 4 heures par semaine : lundi, mercredi, jeudi et vendredi de 6-7 h.

Droit fédéral des obligations : Droit de change et droit des sociétés, 2 heures par semaine : mardi et vendredi de 5-6 heures.

Fietta : Code civil français, livre III, titres XVII et XVIII, 4 heures par semaine : mardi, mercredi, vendredi et samedi de 11 heures à midi.

Eléments de droit civil français, 2 heures par semaine : lundi et jeudi de 11 heures à midi.

v. Savigny : Deutsches Privatrecht, 5 Stunden wœchentlich : Montag, Mittwoch und Freitag 10-11 Uhr, Dienstag 10-11 und 6-7 Uhr.

Einleitung in die Geschichte der Universitæten, 1 Stunde wœchentlich : Mittwoch 6-7 Uhr.

Clerc : Code civil fribourgeois, 1er livre : Des personnes, 4 heures par semaine : mardi, mercredi, vendredi et samedi de 7-8 heures du matin.

Droit international privé, 2 heures par semaine : lundi et jeudi de 7-8 heures du matin.

Loerkens : Civilprocessrecht, 3 Stunden wœchentlich : Donnerstag, Freitag und Samstag 9-10 Uhr.

Strafrecht : Die allgemeinen Lehren, mit Berücksichtigung des deutschen und des schweizerischen Strafrechts, 3 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag und Mittwoch 9-10 Uhr.
Praktische Uebungen auf dem Gebiete des Strafrechts und des Civilprocessrechtes, 1 Stunde wœchentlich : Donnerstag 4-5 Uhr.

Bise : Questions spéciales du droit des gens, 3 heures par semaine : lundi et samedi de 8-9, jeudi de 10-11 heures.

Perrier : Procédure civile, 2 heures par semaine : mardi et mercredi de 8-9 heures.
Organisation judiciaire fédérale, 2 heures par semaine : jeudi de 8-10 heures.

Pedrazzini : Droit public général, 3 heures par semaine : lundi, mercredi et vendredi de 3 à 4 heures.
Droit public ecclésiastique : Des concordats, 1 heure par semaine : mardi de 2-3 heures.

Saedt : Kirchenrecht (mit Ausschluss des Eherechts), 6 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag und Samstag 11-12 Uhr.

Weiss : Rechtsphilosophie, II. Theil : Oeffentliches Recht, 4 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag, Mittwoch und Freitag 4-5 Uhr.

Jaccoud : Droit naturel, 1re partie : Principes généraux, 2 heures par semaine : lundi et vendredi de 2 à 3 heures.

Favre : Médecine légale, 1 heure par semaine : vendredi de 8-9 h.

N.-B. — In Bezug auf schweizerische Verfassungsgeschichte siehe die Vorlesungen von Hrn. Prof. Büchi sub « Ordo Philosophorum »

ORDO PHILOSOPHORUM

Wolff : Einleitung in die Philosophie und Erkenntnislehre, 3 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag und Mittwoch 10-11 Uhr.

Associations-Psychologie, 2 Stunden wœchentlich : Donnerstag und Freitag 10-11 Uhr.

Horner : Les projets de réforme et les méthodes au gymnase, 2 heures par semaine : mercredi de 10-11 et vendredi de 11 heures à midi.

Hess : Elemente der assyrischen Schrift und Sprache, 2 Stunden wœchentlich : Mittwoch und Freitag 6-7 Uhr.

Demotische, eventuell hieroglyphische Grammatik, 2 Stunden wœchentlich : Dienstag und Donnerstag 6-7 Uhr.

Koptische Grammatik, in zwei noch zu bestimmenden Stunden.

Geographie Aegyptens, nach den klassischen und den orientalischen Quellen, in einer noch zu bestimmenden Stunde.

Grimme : Hebræische Uebungen, in zwei noch zu bestimmenden Stunden.

Uebersetzung und Erklærung ausgewæhlter Suren des Korans, 2 Stunden wœchentlich : Dienstag und Freitag 5-6 Uhr.

Geschichte der Chalifen, 2 Stunden wœchentlich : Montag und Donnerstag 10-11 Uhr.

Streitberg : Einleitung in das Studium der indogermanischen Sprachwissenschaft, 2 Stunden wœchentlich : Dienstag und Donnerstag 6-7 Uhr.

Griechische Laut- und Formenlehre vom vergleichenden Standpunkt, 3 Stunden wœchentlich : Montag, Mittwoch und Freitag 6-7 Uhr.

Uebungen, in einer noch zu bestimmenden Stunde.

Sturm : Ausgewæhlte Kapitel aus der griechischen Syntax, 2 Stunden wœchentlich : Dienstag und Freitag 8-9 Uhr.

Topographie der Stadt Athen im Altertum, 2 Stunden wœchentlich : Mittwoch und Samstag 8-9 Uhr.

Im Seminar : Thukydides, Buch I ; schriftliche Arbeiten — 2 Stunden wœchentlich : Montag und Donnerstag 8-9 Uhr.

Miodonski : Catulls Gedichte, mit Einleitung über die lyrische Poesie der Rœmer, 4 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag 3-4 Uhr.

Im Seminar : Taciti Germaniam interpretabitur sodalesque exercitationibus ad Latine scribendum praeparabit, 2 horas per hebdomadem.

Jaquet : Les origines de la poésie chrétienne, 1 heure par semaine : mardi de 5-6 heures.

La prédication française au XIX[e] siècle, 1 heure par semaine : vendredi de 5-6 heures.

Histoire de la littérature française depuis 1830, 2 heures par semaine : lundi et jeudi de 9-10 heures.

Doutrepont : Prosateurs du XVIII[e] siècle, 3 heures par semaine : lundi et mercredi de 5-6, samedi de 10-11 heures.

Syntaxe historique du français, 2 heures par semaine : mardi et vendredi de 10-11 heures.

Exercices pratiques : Etudes sur la langue et la littérature française du moyen-âge, 1 heure par semaine (L'heure sera déterminée à l'ouverture des cours).

Jostes : Deutsche Heldensage und Erklærung der Kudrun, 3 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag und Donnerstag 11-12 Uhr.

Ausgewæhlte Kapitel aus der neuern deutschen Litteratur, 1 Stunde wœchentlich : Samstag 11-12 Uhr.

Deutsche Uebungen : *a)* für Anfænger, *b)* für Fortgeschrittenere, in je zwei noch zu bestimmenden Stunden.

Kallenbach : Histoire littéraire de l'Emigration polonaise de 1831, 3 heures par semaine : mardi, mercredi et jeudi de 11 heures à midi.

Etudes sur Gogol, 2 heures par semaine : lundi et vendredi de 11 heures à midi.

Conférences pratiques (Les heures seront déterminées à l'ouverture des cours).

Effmann : Wird spæter ankündigen.

Steffens : Chronologie, 1 Stunde wœchentlich : Dienstag 3-4 Uhr.
Uebungen im Lesen mittelalterlicher Handschriften, 2 Stunden wœchentlich : Freitag 3-5 Uhr.
Englische Lektüre : Walter Scott's « Lady of the Lake, « 2 Stunden wœchentlich : Montag und Mittwoch 3-4 Uhr.

Gremaud : Introduction aux études historiques, 2 heures par semaine. (Les heures seront déterminées à l'ouverture des cours).

Büchi : Schweizerische Verfassungsgeschichte, 4 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag 6-7 Uhr.
Ausgewæhlte Kapitel aus der rœmischen Geschichte, 2 Stunden wœchentlich : Mittwoch und Freitag 11-12 Uhr.
Im Seminar : Die æelteren eidgenœssischen Bünde und Vertræge, in zwei noch zu bestimmenden Stunden.

Schnürer : Kaisertum und Papsttum im Mittelalter, 4 Stunden wœchentlich : Montag, Dienstag, Mittwoch und Freitag 9-10 Uhr
Im Seminar : Bericht des Nicolaus von Butrinto über den Rœmerzug Heinrichs VII, 2 Stunden wœchentlich : Samstag 8-10 Uhr.

Reinhardt : Allgemeine Geschichte im Zeitalter Philipps II, Elisabeths und Heinrichs IV, 3 Stunden wœchentlich : Montag, Mittwoch und Freitag 5-6 Uhr.
Quellen und Litteratur zur allgemeinen Geschichte des Zeitraums von 1493-1556, 1 Stunde wœchentlich : Dienstag 5-6 Uhr.
Im Seminar : Uebungen auf dem Gebiete der neuern Geschichte, 2 Stunden wœchentlich : Samstag 10-12 Uhr.

N.-B. — Die Vorlesungen von Hrn. Prof. v. **Savigny** über die Geschichte der Universitæten siehe unter « Ordo Jurisconsultorum ».

Le cours du R. P. **Berthier** sur Dante, voir sub « Ordo Theologorum ».

Fribourg (Suisse). — Imprimerie et Librairie de l'Œuvre de Saint-Paul, rue de Morat, 259.

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG — Universität Freiburg, Schweiz

TABLEAU GÉNÉRAL DES COURS — Allgemeine Uebersicht der Vorlesungen

Semestre d'été — Sommersemester 1892

[illegible]

N. B. [illegible]

Heure Stunde	Lundi — Montag: Théologie Theologie	Lundi — Montag: Droit Rechtswissenschaft	Lundi — Montag: Lettres Philosophie	Mardi — Dienstag: Théologie Theologie	Mardi — Dienstag: Droit Rechtswissenschaft	Mardi — Dienstag: Lettres Philosophie	Mercredi — Mittwoch: Théologie Theologie	Mercredi — Mittwoch: Droit Rechtswissenschaft	Mercredi — Mittwoch: Lettres Philosophie	Jeudi — Donnerstag: Théologie Theologie	Jeudi — Donnerstag: Droit Rechtswissenschaft	Jeudi — Donnerstag: Lettres Philosophie	Vendredi — Freitag: Théologie Theologie	Vendredi — Freitag: Droit Rechtswissenschaft	Vendredi — Freitag: Lettres Philosophie	Samedi — Samstag: Théologie Theologie	Samedi — Samstag: Droit Rechtswissenschaft	Samedi — Samstag: Lettres Philosophie	Heure Stunde
7-8		[illegible]			Clerc Code civil fribourgeois VII			Clerc Code civil fribourgeois VII			Clerc Droit international privé VII			Clerc Code civil fribourgeois VII			Clerc Code civil fribourgeois VII		7-8
8-9	[illegible]	[illegible]	Sturm Seminar f. griech. Philol. V[illegible]	Michel Theologia naturalis Ethica III	Perrier Procédure civile VII	Sturm Griechische Syntax VIII	Michel Theologia naturalis Ethica III	Perrier Procédure civile VII	Sturm Topographie Athens VIII		Perrier Organisation judiciaire fédérale VII	Sturm Seminar f. griech. Philol. VIII	Michel Theologia naturalis Ethica III	Favre Médecine légale VII	Sturm Griechische Syntax VIII	Michel Theologia naturalis Ethica III	Bise Droit des gens VII	Sturm Topographie Athens VIII	8-9
	[illegible]			Berthier Moralis practica VI			Berthier Moralis speculativa VI			Berthier Moralis practica VI			Berthier Moralis speculativa VI			Berthier Moralis practica VI		Schnürer Seminar für mittelalt. Geschichte I	
9-10	[illegible]		Schnürer Kaisertum u. Papsttum VIII	[illegible] III		Schnürer Kaisertum u. Papsttum VIII	Baudron Dogmatica brevior III		Schnürer Kaisertum u. Papsttum VIII	Kirsch Vaticanisches Concil III	Perrier Organisation judiciaire fédérale VII		Baudron Dogmatica brevior III		Schnürer Kaisertum u. Papsttum VIII	Baudron De locis theologicis III		Schnürer Seminar für mittelalt. Geschichte I	9-10
	[illegible]	[illegible]	[illegible]	Coconnier Dogmatica major De homine; de divina gubernatione VI	Loerkens Strafrecht VII		Coconnier Dogmatica major De homine; de divina gubernatione VI	Loerkens Strafrecht VII			Loerkens Civilprocessrecht VIII	Jaquet Littérature française I	Coconnier Dogmatica major De homine; de divina gubernatione VI	Loerkens Civilprocessrecht VII		Coconnier Theologia mystica VI	Loerkens Civilprocessrecht VII		
10-11	[illegible]		Wolff Einl. in die Phil. Erkenntnislehre VIII	del Prado Dogmatica major De Sacr. Poen. et Extr. Unct. III		Wolff Einl. in die Phil. Erkenntnislehre VIII	del Prado Dogmatica major De Sacr. Poen. et Extr. Unct. III		Wolff Einl. in die Phil. Erkenntnislehre VIII	Beck Casuistik III	Bise Droit des gens VII	Wolff Assoc. Psychologie VIII	de Prado Dogmatica major De Sacr. Poen. et Extr. Unct. III		Wolff Assoc. Psychologie VIII	Beck Casuistik III		Reinhardt Seminar für neuere Geschichte	10-11
	[illegible]	[illegible]	Grimme [illegible] I		v. Savigny Deutsches Privatrecht VII	Doutrepont Syntaxe hist. du français I	Kirsch Patrologie VI	v. Savigny Deutsches Privatrecht VII	Horner Pédagogie I		Rensing Seminar für röm. Recht	Grimme Geschichte der Chalifen I		v. Savigny Deutsches Privatrecht VII	Doutrepont Syntaxe hist. du français I	Kirsch Papstbriefe I		Doutrepont Prosateurs du XVIIe siècle VIII	
11-12	[illegible]	Saedt Kirchenrecht IV	Jostes Heldensage: Kudrun VIII	Fritsch Introductio in Nov. Testamentum VI	Saedt Kirchenrecht IV	Jostes Heldensage: Kudrun VIII	Fritsch Introductio in Nov. Testamentum VI	Saedt Kirchenrecht IV	Büchi Röm. Gesch. (Ausg. Kap.) VIII	Esser Die kirchenrechtl. Verhältnisse in den einz. Kant. der Schweiz III	Saedt Kirchenrecht IV	Jostes Heldensage: Kudrun VIII	Fritsch Liber Psalmorum III	Saedt Kirchenrecht IV	Büchi Röm. Gesch. (Ausg. Kap.) VIII	Fritsch Liber Psalmorum III	Saedt Kirchenrecht IV	[illegible] Neuere deutsche Litteratur VIII	11-12
	[illegible]	[illegible]	Kallenbach Seminar [illegible] V	Beck Pastoral III	Fietta Code civil français VII	Kallenbach Litt. de l'Émigr. polonaise V	Beck Pastoral III	Fietta Code civil français VII	Kallenbach Litt. de l'Émigr. polonaise V		Fietta Éléments de droit civil français VII	Kallenbach Litt. de l'Émigr. polonaise V		Fietta Code civil français VII	Kallenbach Études sur Gogol V		Fietta Code civil français VII	Reinhardt Seminar für neuere Geschichte	
											Rensing Seminar f. röm. Recht				Horner Pédagogie VI				
2-3		[illegible]			Perrier Droit ecclésiastique VII									Jaccoud Droit naturel VII					2-3

	[illegible]	[illegible] V	[illegible] V	III	français VII	de l'Emigr. polonaise V	III	français VII	de l'Emigr. polonaise V		droit civil français VII *Rensing* Seminar f. röm. Recht	de l'Emigr. polonaise V		français VII	[illegible] *Horner* Pédagogie VI		[illegible]	[illegible]	
[illegible]		[illegible] V			[illegible] Droit ecclésiastique VII									*Jaccoud* Droit naturel VII					[illegible]
3-4	[illegible] [illegible]	[illegible] Droit public VII	*Steffens* Walter Scott *Mlodowski* Catull VIII	*Mandonnet* Histoire ecclésiastique III		*Steffens* Chronologie *Mlodowski* Catull VIII	*Mandonnet* Histoire ecclésiastique III *Berthier* Epist. ad Gal. et I. ad Cor. VI	*Pedrazzini* Droit public VII	*Steffens* Walter Scott			*Mlodowski* Catull VIII	*Beck* Katechet. Seminar III *Berthier* Epist. ad Gal. et I. ad Cor. VI	*Pedrazzini* Droit public VII	*Steffens* Lesen mittelalt. Handschriften *Mlodowski* Catull VIII				3-4
4-5		*Weiss* Rechtsphilosophie VII			*Weiss* Rechtsphilosophie VII			*Weiss* Rechtsphilosophie VII						*Weiss* Rechtsphilosophie VII	*Steffens* Lesen mittelalt. Handschriften				4-5
5-6	*Esser* Jus canonicum III	*Rensing* Pandecten IV	*Reinhardt* Zeitalter Philipps II. VIII *Doutrepont* Prosateurs du XVIII[e] siècle VI	*Esser* Liturgia III	*Rensing* Pandecten IV *Gottofrey* Droit de change: Droit des sociétés VII	*Jaquet* Poésie chrét. (Origines) VI *Reinhardt* Quellen und Litteratur z. Geschichte v. 1403-1556 VIII *Grimme* Erklærung des Korans V	*Esser* Jus canonicum III	*Rensing* Pandecten IV	*Reinhardt* Zeitalter Philipps II. VIII *Doutrepont* Prosateurs du XVIII[e] siècle VI		*Rensing* Pandecten IV		*Esser* Jus canonicum III	*Rensing* Pandecten IV *Gottofrey* Droit de change: Droit des sociétés VII	*Jaquet* Prédication française VI *Reinhardt* Zeitalter Philipps II. VIII *Grimme* Erklærung des Korans V	*Kirsch* Peregrinatio S. Silviae III		[illegible] VIII	5-6
6-7	[illegible]	*Rensing* Institutionen IV *Gottofrey* Pandectes VII	*Streitberg* Griech. Laut- u. Formenlehre V *Buchi* Schweiz. Verfassungsgeschichte VIII	*Kirsch* Archéologie chrétienne III	*Rensing* Institutionen IV *v. Savigny* Deutsches Privatrecht VII	*Streitberg* Einl. i. d. indogerm. Sprachw. V *Buchi* Schweiz. Verfassungsgeschichte VIII *Hess* Demotisch ev. Hieroglyph. I	*Kirsch* Archéologie chrétienne III	*Rensing* Institutionen IV *Gottofrey* Pandectes VII	*Streitberg* Griech. Laut- u. Formenlehre V *v. Savigny* Geschichte d. Universitäten VIII *Hess* Assyrisch I	*Esser* Liturgia III	*Gottofrey* Pandectes VII	*Streitberg* Einl. i. d. indogerm. Sprachw. V *Buchi* Schweiz. Verfassungsgeschichte VIII *Hess* Demotisch ev. Hieroglyph. I	*Beck* Pastoral III	*Gottofrey* Pandectes VII	*Streitberg* Griech. Laut u. Formenlehre. V *Buchi* Schweiz. Verfassungsgeschichte VIII *Hess* Assyrisch I				6-7


a39003 004826961b

